

51302

5 1302

390



1980 JUL 14

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1980 • XXIX. ÉVF. I. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1980

SZERKESZTI:

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONA IMRE, KONTHA SÁNDOR,
MOJZER MIKLÓS, VAYER LAJOS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

CSAP ERZSÉBET

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

KONTHA SÁNDOR:	Művészetünk a két világháború között	I
GOMBOS KÁROLY:	Régi kaukázusi azerbajdzsán szőnyegek	6
TÖRÖK GYÖNGYI:	A Mateóci Mester művészetének problémái	49

KUTATÁS

POGÁNY-BALÁS EDIT:	A „Krisztus keresztelése” ábrázolás egy kompozíciós problémájáról	81
GERSZI TERÉZ:	Pieter Bruegel és Hercules Segers	94

VITA

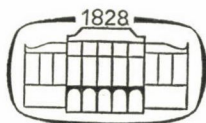
<i>G. Aggházy Mária „Leonárdo utolsó alkotása és az észak-olasz — francia udvari műveltség 1500 körül” c. doktori értekezéséről</i>	
Székely György opponensi véleménye	99
Vayer Lajos opponensi véleménye	102
P. Balás Edit opponensi véleménye	105
Zádor Anna hozzászólása	110
G. Aggházy Mária válasza	111

51302

51302 / 390

MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

XXIX. ÉVFOLYAM



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

TARTALOMJEGYZÉK ÉS MUTATÓK

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1980. ÉVI KÖTETÉHEZ

Aggházy Mária, G. válasza „Leonardo utolsó alkotása és az észak-olasz—francia udvari műveltség 1500 körül” című művészettörténeti tudományok doktori értekezésének vitáján	111—114
Balás Anna: Emlékezés Haynald Lajos: A szentirási mézgák és gyanták termőnövényei című művére	263—266
B. Bobrovsky Ida: A XVII. századi mezővárosok iparművészete, Budapest, 1980. Akadémiai Kiadó ism.: Molnár László	268—270
Bodnár Éva: id. Markó Károly, Budapest, 1980. Képzőművészeti Kiadó ism.: Pogány Ö. Gábor	192
Dobrovits Dorottya, Cs. válasza „Építési gyakorlat és építőművészet szintézisproblémái a magyarországi barokk építészetben” című kandidátusi értekezésének vitáján	185—188
Galambos Ferenc: Andruskó Károly	170—178
Gellér Katalin: Róth Miksa (1865—1944) A magyar üvegablak-művészet fénykora	148—154
Gerszi Teréz: Pieter Brueghel és Hercules Segers	94—98
Gombos Károly: Régi kaukázusi azerbajdzsán szőnyegek	6—48
Hess-Baker: Art and Sexual Politics, Why Have There Been No Great Women Artist? Ed. T. B. Hess and E. C. Baker, Collier Books-Art New Series, New York 1973.: ism. Horváth Vera	190—191
Horváth Vera ism.: Hess-Baker: Art and Sexual Politics, Why Have There Been No Great Women Artist? Ed. T. B. Hess and E. C. Baker, Collier Books-Art New Series, New York 1973	190—191
Katona Imre: A fraknói kincstár 1975-ös leltára	131—147
Katona Imre: Sovánka és a magyar üveg a századfordulón	237—248
Kiss Ákos ism.: Pogány-Balás Edit: The Influence of Rome's Antique Monumental Sculptures on the Great Masters of the Renaissance, Budapest, 1980. Akadémiai Kiadó	270—271
Kiss Pál, M.: Siklód Tibor	179—180
Kontha Sándor: Megjegyzések egy kritikához	266—267
Kontha Sándor: Művészetünk a két világháború között	1—5
Kovácsnai Viktória, L.: Czinder Antal, Budapest, 1980. Képzőművészeti Alap Kiadó ism.: N. Pénzes Éva	271—272
Lakatos József: Csontváry nyomában a Tisza mentén	255—257
Losonci Miklós: Csontváry elődei (F. Perlberg orientalisztikai sorozata)	252—254
Molnár László ism.: B. Bobrovsky Ida: A XVII. századi mezővárosok iparművészete, Budapest, 1980. Akadémiai Kiadó	268—270
Muradin Jenő: Történelmi tabló a szellem szabadságáról	259—262
Pálosi Judit: Ferenczy Noémi „Kőműves” vázlatai	155—159
Pénzes Éva, N. ism.: L. Kovácsnai Viktória: Czinder Antal, Budapest, 1980. Képzőművészeti Alap Kiadó	271—272
Pogány-Balás Edit: A „Krisztus keresztelése” ábrázolás egy kompozíciós problémájáról	81—93
Pogány-Balás Edit: Az Anghiari csata. Klasszikus inspirációk Leonardo kompozíciójában	193—209
Pogány-Balás Edit opponensi véleménye G. Aggházy Mária: „Leonardo utolsó alkotása és az észak-olasz—francia udvari műveltség 1500 körül” című művészettörténeti tudományok doktori értekezésének vitáján	105—110
Pogány-Balás Edit: The Influence of Rome's Antique Monumental Sculptures on the Great Masters of the Renaissance, Budapest, 1980. Akadémiai Kiadó ism.: Kiss Ákos	270—271
Pogány Ö. Gábor ism.: Bodnár Éva: id. Markó Károly, Budapest, 1980. Képzőművészeti Alap Kiadó	192
Prokopp Gyula: Spiro Ede esztergomi kapcsolatai	160—161
Román András opponensi véleménye Cs. Dobrovits Dorottya: „Építési gyakorlat és építőművészet szintézis-problémái a magyarországi barokk építészetben” című kandidátusi értekezés vitáján	184—185
Rózsa György ism.: Reingard Witzmann: Hieronymus Loschenkohl. Bildreporter zwischen Barock und Biedermeier, Wien 1978. Edition Tusch.	189—190
Soproni Olivér: Egy erdélyi csempé várkastéllyal	210—236
Székel György opponensi véleménye G. Aggházy Mária „Leonardo utolsó alkotása és az észak-olasz—francia udvari műveltség 1500 körül” című művészettörténeti tudományok doktori értekezés vitáján	99—102
Sztj Rezső: A SÁRLÓ képzőművészeti törekvései	167—169
Tasnádi Attila: Egy kritikai koncepció forrásvidékén (Bölöni György indulása)	162—166
Török Gyöngyi: A Mateóczi Mester művészetének problémái	49—80
Vayer Lajos opponensi véleménye G. Aggházy Mária „Leonardo utolsó alkotása és az észak-olasz—francia udvari műveltség 1500 körül” című művészettörténeti tudományok doktori értekezés vitáján	102—105
Veres László: A miskolci Herman Ottó múzeum Sovánka üvegei	249—251
Voit Pál opponensi véleménye Cs. Dobrovits Dorottya: „Építési gyakorlat és építőművészet szintézis-problémái a magyarországi barokk építészetben” című kandidátusi értekezés vitáján	181—184
Witzmann Reingard: Hieronymus Loschenkohl. Bildreporter zwischen Barock und Biedermeier. Wien 1978. Edition Tusch. ism.: Rózsa György	189—190
Zádor Anna opponensi véleménye G. Aggházy Mária: „Leonardo utolsó alkotása és az észak-olasz—francia udvari műveltség 1500 körül” című művészettörténeti tudományok doktori értekezés vitáján	110—111
Zolnay László: Csonkolt faágas motívumok későgótikus épületplasztikában	117—130

MUTATÓK

(A dőlt számok képekre utalnak)

MŰEMLÉKEK, MŰTÁRGYAK SZERINT

- Aachen, székesegyház, kincstár, Nagy Lajos palást
csatja 79
— — Magyar Kápolna 129
Aghtamari, örmény tpl. X. sz. 35
Ajrivanki, Géghard kolostor XIII. sz. 31, 38
Almakerék, tpl. Szt. Imre és László freskók 79
Amiens, székesegyház, Utolsó ítélet 128
Amsterdam, Rijksmuseum, Judith Leyster: Vidám ivó
191
— — Hercules Segers: Folyóvölgy 94, 95
Ang Kor Thom, tpl. 231, 234
Ani, Szt. Grigorij tpl. 1215. 31
Arezzo, San Francesco, Piero della Francesca: A Kereszt
története 88, 89
Artasat, Nap tpl. i. e. II. sz. 37
Athén, Parthenon 175

Bakonyszentiván, tpl. 184
Bakonyszücs, tpl. Pauly-oltár 184
Baku, Bibiejbati, pir Imám Riz sírja 28, 40
— Szurahani kolostor, Tűzímádók tpl. 37, 40
Balatonfüred, Esterházy-villa 184
Barhut, Stupa 234
Bari, Szt. Miklós bazilika 101, 112
Bártfa, Szt. Egyed tpl. Szt. András oltár, Királyok imá-
dása (oromkép) 51, 54, 55, 76
— — Ker. Szt. János (oromkép) 56, 56, 76
Béb, tpl. 184
Bechné, vár, fatörzs pillér és bordák 121, 121, 122, 129
Berlin, Iparművészeti Múzeum, Perzsa vadászkeret kas-
téllyal 229, 229
Bern, Historisches Museum, III. András házioltára 79
Besztercebánya, Mária tpl., Borbála kép., Szt. Imre kon-
zol 66, 80
— Múzeum, Zólyomszászfalva-i Zsófia oltár 53, 76, 78
Biecz, pléb. tpl. 78
— — Misericordia Domini 58, 63, 78
Biharremete, tpl. Szt. Imre freskó 66, 79
Birmingham, City Art Gallery; Burne-Jones: Szeráf üveg-
ablak karton 150
Bokhara, Ark 32
Bolnisz, középkori tpl. V. sz. 31
Boroszló, Egyházmegyei Múzeum, Gallyazott kereszt 129
— Martini tpl. Gallyazott kereszt 129
— tpl. Borbála oltár 50, 64
— — Hedvig legenda oltár 53, 78
Bourges, székesegyház 128
Brassó, ref. tpl. Sovánka: Úrasztala 1892. 237
Brügge, Grunthuse Múzeum, Szt. Donát egyház szentély-
korlát 125
Budapest, Bajza u. Léderer palota, Kernstok—Róth
üvegmozaik 1903. 150
— Batthyány palota 133
— Bazilika, Benczúr—Róth üvegmozaik 149
— — Deák-Ébner Lajos—Róth üvegmozaik 149
— — Lotz—Róth üvegmozaik 149
— — Vastagh—Róth üvegmozaik 149
— Belvárosi tpl. apszis, Róth: Üvegablak 148
— II. Budakeszi út 91—95., Pálos kolostor ásatásai 117,
117, 120
— — — faágas kőfaragványok 117, 117
— — — konzol elem 118, 128
— — — konzolpár 118, 128
— Budapesti Történeti Múzeum 121
— — Címer XIV. sz. 127, 129
— — Crux vivens XV. sz. 127, 128—130
— — reneszánsz ballusztter osztó 126, 126, 129
— — előudvar, faágas kőfaragványok 117, 117, 121,
128, 129
— Budavári főtpl., Mátyás kőcímere 1470. 129
— — Székely—Lotz—Róth: üvegablakok 154
— Budavári Palota, Szt. Zsigmond kápolna, Róth Miksa
üvegablakok 154
— Dob u. iskola, Róth: Játzó gyermekek (friz) 150
— Domonkos tpl., Róth Miksa üvegablakai 1930. 154
— Drucker villa, Nagy Sándor—Róth: Csongor és
Tünde (üvegablak) 151
— Élmunkás tér, Szt. Margit tpl., Róth: üvegablakok
1931—33. 154
— Erzsébetvárosi tpl. 1893—97. Róth Miksa üvegablak
rest. 154
— Ferencvárosi tpl., Glaser János: üvegablakok 154
— — Storno Ferenc: üvegablakok 154
— — Székely Árpád: üvegablakok 154
— Gorkij fasor ev. tpl., Árkay Aladár—Róth: Homlok-
zati mozaik 150
— Invalidus Ház (Fővárosi Tanács) 187
— Iparművészeti Múzeum 131, 133, 134, 237, 238, 242,
247, 250
— — Eszterházy kincsek, Bacchus kocsi 135
— — Bergmann E.: Aranykupa 135
— — — Násfás serleg 135
— — — Bethlen Gábor portré 132
— — — Bocskay István portré 132
— — — Brandenburgi Katalin szoknyája 133, 135
— — — Diszruhák 133, 135
— — — Eszterházy kárpit XVI. sz. 135
— — — Eszterházy László páncélíngye 1652. 135
— — — Hann Sebestyén: Aranyozott fűszertartó 135
— — — Hegyikristály váza 133, 135
— — — II. Lajos király kardja 133, 135
— — — Lőrántffy Zsuzsanna pecsétgyűrűje 133
— — — — skófiomos ágyterítője 133, 135
— — — Losonczy kanna 133, 135
— — — Marsal társalkodó Murányi Vénusz képe 132
— — — Mátyás gyűrű 135
— — — Mátyás kabát XV. sz. 132, 133, 135
— — — Mátyás kulacs 125, 133, 135
— — — Mátyás serleg XV. sz. 132, 133, 135
— — — Miksa király kardja 133, 135
— — — Násfás serleg XVII. sz. 133, 135
— — — Oláh Miklós mentéje 135
— — — Petzold, H.: Hólyagos serleg 135
— — — I. Rákóczi György portré 132
— — — Sárvári vár freskóinak kartonja 132
— — — Zápolya serleg XVII. sz. 133, 135
— — — Gendzse szőnyeg XIX. sz. 18, 43
— — — XVI. sz. (antik) 27, 44
— — — XIX. sz. 20, 44
— — — XVIII—XIX. sz. (v. Mobján szőnyeg) 19,
43, 44

- — — — XIX. sz. 19, 44
 — — — Japán Kávéház, Rippl-Rónai—Róth: Üvegablakok 150, 154
 — — — Karabagh szőnyeg, Sura, XIX. sz. 31, 45
 — — — XIX. sz. 32, 45
 — — — Kaukázusi szőnyeg, XIX. sz. 37, 46
 — — — XIX. sz. 38, 46
 — — — Kaukázusi Kazak szőnyeg XIX. sz. 17, 43
 — — — Kaukázusi szőnyeg, Lembalo XIX. sz. 18, 43
 — — — Kaukázusi szőnyeg, Sirván XIX. sz. 22, 44
 — — — Kaukázusi szőnyeg, XIX. sz. (száz rubeles) 36, 46
 — — — Kaukázusi szőnyegtöredék, XV—XVI. sz. 35, 46
 — — — Kazak imaszőnyeg, XIX. sz. 12, 42
 — — — Kazak szőnyeg 15, 43
 — — — 16, 43
 — — — nXX. sz. 16, 43
 — — — 17, 43
 — — — Kazak-Adler (Cseláberd) szőnyeg, XIX. sz. 33, 45
 — — — Kazak Karacsop szőnyeg, XIX. sz. 14, 32, 43
 — — — 15, 43
 — — — Kuba szőnyeg, XIX. sz. 23, 23, 44
 — — — Kuba imaszőnyeg, Perepedil, XIX. sz. 14, 23, 43
 — — — Kuba v. Sirván szőnyeg, XVII. sz. 24, 44
 — — — XVIII. sz. (antik) 22, 44
 — — — Kuba (Zejhur, antik) szőnyeg, XVIII. sz. 25, 44, 45
 — — — 26, 45
 — — — Lenkorán szőnyeg, XIX. sz. 30, 45
 — — — Miseruha, XV. sz. 122
 — — — Moghan vagy Gendze szőnyeg 27, 45
 — — — XVIII. sz. 28, 37, 45
 — — — Róth Miksa: Apollon és Artemisz 153, 154
 — — — Sirván szőnyeg (Konagkend), XIX. sz. 21, 40, 44
 — — — Sirván imaszőnyeg, XIX. sz. 13, 40, 42
 — — — 13, 42
 — — — Sovánka: Keresztelő medence (üveg) 1896. 238, 239
 — — — Váza 1900. 239
 — — — 1900, 241
 — — — 1907, 244
 — — — 1908, 245
 — — — (fákkal) 1904. 241
 — — — pávamintákkal, 1900. 240
 — — — (réteges üveg) 1904. 242
 — — — Talis szőnyeg, XVII—XIX. sz. 29, 45
 — — — Kerepesi temető, Deák Mauzóleum, Székely—Róth: Mozaik 149
 — — — Kossuth Mauzóleum, Köbll Dezső—Róth M.: Üvegmozaik 150
 — — — Kőbánya, Szt. László tpl., Roskovics—Vajda—Róth: Üvegablakok 154
 — — — Lechner Ödön. Postatakarékpénztár, Róth: Homlokzati mozaik 150
 — — — Magyar Általános Hitelbank, Róth M.: Üvegmozaik 1914. 150
 — — — Magyar Nemzeti Bank, Róth M.: Üvegablakok 150
 — — — Magyar Nemzeti Galéria, Berzenke-radácsi oltár 55, 56, 57, 60, 76, 77
 — — — Ferenczy Noémi: Kőműves (falikárpit) 156, 157, 158, 159
 — — — Tanulmány a Kőműveshez 158, 158
 — — — II. 158, 158
 — — — Kassai dóm északi kereszthajó oromzati (Szt. István, László és Imre) szobrok 80
 — — — Mészáros László: Atléta 265
 — — — Gondolkodó parasztasszony 265
 — — — Határnéző 265
 — — — Lázadó 265
 — — — Tékozló fiú 265
 — — — Nedeci oltár töredék (Szt. Bertalan nyúzása) 60, 74, 76
 — — — Magyar Nemzeti Múzeum 134
 — — — Koronázási palást 79
 — — — Történelmi Képcsarnok 189
 — — — Magyar Tudományos Akadémia 132, 133
 — — — Nagytétényi Kastélymúzeum 47
 — — — Nemzeti Szalon, Körösfői-Kriesch—Nagy—Róth: Üvegablakok 1907. 151
 — — — Népköztársaság útja 127., Babocsay villa, Róth: Üvegablakok 150
 — — — Országház, kupola, Róth: Üvegablakok 148
 — — — Országos Levéltár, Róth: Üvegablakok 154
 — — — Mezőgazdasági Múzeum 175
 — — — Országos Néprajzi Múzeum, Sgraffitos hucul kályha-csempe 222, 222
 — — — kastéllyal (58.45.5.) 222, 222
 — — — Ostrom u.-i villa, (Vágó J.) Róth M.: Üvegablakok 154
 — — — Osztrák—Magyar Bank, Róth: Üvegablakok 1917. 150
 — — — Pannónia Szálló, Róth: Üvegablakok 1899. 150
 — — — Papnevelő Intézet, Oratórium, Körösfői-Kriesch—Róth: Jó Pásztor (üvegablak) 151
 — — — Pesterzsébet, Örökimádás tpl., Róth: Üvegablak 1909. 154
 — — — Pesti Hazai Takarékpénztár, Róth: Üvegablak 1915. 150
 — — — Petőfi Irodalmi Múzeum 165
 — — — Pintér Éva tul., Ferenczy Noémi: Magvető 156, 157, 158, 159
 — — — Róth Amália gyűjt., Nagy S.—Róth M.: Kisfaludy Ablak 1910, 154
 — — — Leányfej 1910. 154
 — — — Nővérek 1910. 154
 — — — Róth Miksa: Felkelő nap (üvegablak) 1900. 149, 154
 — — — Gránátalmás üvegmozaik 1900. 154
 — — — Napraforgó üvegablak 154
 — — — Pax 1900. 153, 154
 — — — Tulipános fríz, 1900. 154
 — — — Üvegablak 152, 154
 — — — Üvegmozaik kandalló 1901. 154
 — — — Salgótarján Rt. palota, Róth M.: Üvegmozaik 1907. 150
 — — — Sonnenberg bérház, Róth: Üvegablakok 1906. 150
 — — — Széchenyi fürdő, Vajda Zs.—Róth: Mozaik 1913. 150
 — — — Szépművészeti Múzeum 79, 102, 103, 105, 131—134
 — — — Ismeretlen: Királyok imádása 132
 — — — Leonardo: Lovasszobor 99—101, 103, 106, 110, 111
 — — — Harcosfejek 200, 202, 203, 208, 209
 — — — Harcosfej 201, 202, 203, 208, 209
 — — — Mantegna: Sírbatétel (rézmetszet) 196—198, 200, 203, 208, 209
 — — — Tengeri istenek harca 197, 198, 198, 202, 208, 209
 — — — Szőke Erzsébet tul., Ferenczy Noémi: Kőműves és magvető 155, 156, 159
 — — — I. Tárnok u., Eszterházy palota 134
 — — — Terézváros, Szt. Erzsébet tpl., Róth: Üvegablakok 154
 — — — Üllői út, Örökimádás tpl., Róth: Üvegablak rest. 1893. 154
 — — — Vajdahunyad vár, Királyi lakosztály, kápolna, Róth: Üvegablakok 148
 — — — Zeneakadémia, Róth: Üvegmozaik és üvegablakok 1907. 150
 — — — Zsidó vallási és történeti gyűjt., Róth Miksa üveg-díszei 1931. 154
 Cambridge, Fitzwilliam Museum, Signorelli: Krisztus keresztelése 91
 Castiglione Olona, Baptisterium, Masolino: Herodes lakomája és „sgherro” (freskó) 84
 — — — Krisztus keresztelése 82, 85, 86, 88, 89, 90—92
 — — — Keresztelő Szt. János lefejezése jelenet hóhéra 81, 82
 Citta di Castello, Signorelli freskó 92
 Csécs (Cecejoyce) tpl., Szt. Imre freskó 66
 Csesznek, Eszterházy kastély 131
 Csorna, premontrai rendház 131
 Csütörtökhely (Spišsky Stvrtek), Zápolya kápolna, Mária halála (oltár) 64, 79

Debrecen, Déri Múzeum, Mészáros László: Mongol Tavasz 265
 — Orvosi Egyetem, Róth: Üvegablakok 154
 Devecser, plébánia ház 184

Eger, minorita tpl. 181
 Eisenstadt I. Kismarton
 Ercsi, Szt. Erzsébet kápolna 1934. 154
 Esztergom, Bazilika 160, 161
 — — Kincstár, Anjou kárpit 122, 129
 — — Sekrestye, Hesz Mihály: Szt. István megkeresztelése (részlet) 160, 161
 — Keresztény Múzeum, Bati Mester: Szt. Katalin megtérése 61, 64, 76, 79
 — — — Szt. Katalin tükörben keresi jegyesét 76, 79
 — vízivárosi plébánia tpl. 160, 161
 Fertőd, Eszterházy kastély 131, 132

Firenze, Battistero, északi kapu, Rustici: Keresztelő szt. János szoborcsoport 104
 — Campanile 109
 — Carmine, Brancacci kápolna, Masaccio freskók 85, 86
 — Orsanmichele, Donatello: Szt. György 109
 — Palazzo Pitti 126
 — Palazzo Vecchio, Sala del Gran Consiglio 193, 195, 205, 208
 — — — Leonardo: Anghiari csata (másolat) 1550 k. 194, 195, 196, 206, 208
 — Porta di San Giorgio, Szt. György relief 108, 109
 — Santa Maria Novella 92
 — Sala del Papa 194
 — Uffizi, Leonardo: Királyok imádása 105—108, 197, 197, 202, 204, 208
 — — — Oroszlán és sárkány harca 108
 — — Az anghiari csata másolata XVI. sz. 194, 195, 204, 205, 205
 — — Mantegna után: Nadrágot húzó öreg 82, 87
 — Phaeton szarkofág 194, 197, 199, 204, 208
 — Via della Vigna Nuova, Alberti: Ruccellai palota 195, 208
 — — — Anghiari csata XVI. sz-i másolata 196, 199, 207, 208

Frakno, Eszterházy kastély, Kincstár 131—147
 Freiberg, székesegyház, Tulipán szöszék 122

Galánta, Eszterházy kastély 131, 135
 Garamszentbenedek, apátság, feszület 129
 Gendzse, XII. sz. romok 23
 Girona, Beatus kódex 191
 Gödöllő, Grassalkovich kastély 183
 Gömörrákos (Rákos), tpl., Szt. Imre freskó 66
 Granasztó (Határhely, Hranicné), tpl., oltár oromcsúcsok 80
 Grybow, plébánia, Szt. Zsófia kép 53
 — Szt. Bernardin tpl., Mateóci Mester: Dániel próféta, oromkép 59, 67, 78, 80
 — — — Zakariás próféta oromkép, 59, 67, 78, 80

Gyömöre, tpl. 182
 Győr, premonstrei rendház 131
 — püspöki palota 131

Hága, Királyi palota, Nagy S.—Róth M.: Üvegablakok 154
 Hazret-Baba hegyi zárandokhely 27
 Hildesheim, Szt. Godehard tpl., bronzkapu 122
 — — oszlopfő 128
 Hizin, Bes-Barnak hegyi zárandokhely 27

Jereván, Zvartnoc tpl. VII. sz. 31
 Jeruzsálem, Saba Mar kolostor 253,

Kairó, Al-Azhar mecset 42
 Kapuvár, Eszterházy kastély 132
 Kassa, ferences tpl., Kálvária dombormű 123
 — Szt. Erzsébet dóm, északi kapu, Golgota jelenet 122, 123, 129
 — — Mateóci Mester; Szt. Antal oltár 51, 59
 — — — külső szárnyképek 65, 76
 — — — Szt. Lénárd és Prokop 64
 — — Üvegablakok, Róth Miksa rest. 154

Kecskemét, Városháza, Róth: Üvegablakok 1899. 150
 Kerbala, Huszejn mártír sírja 28
 Keszthely, Balaton Múzeum, Kő feszület 129
 — plébánia tpl., Róth: Üvegablak rest. 1896. 154
 Kismarton, Eszterházy kastély 131, 132
 Kistálya, tpl. 182
 Kistyór, tpl., Szt. Imre freskó 66, 79
 Klásterceky Mlyn, Üveggyár 250
 Kolozsvár, Állami Levéltár 260
 Köln, székesegyház 122

— Kapitoli Szűz Mária tpl., feszület 123
 — Ehrenfeld, Rheinische Glashütte 249
 Kőszeg, Kálvária domb, présházak 187
 — Vár 132
 Krakkó, ferences kolostor, kerengő, freskók 53
 — Nemzeti Múzeum, Chelmieci triptichon, Krisztus keresztelése (oltárszárny) 55, 56, 56, 76, 78
 — — — szt. János ev. és Mária (Szt. Iona tpl.) 58, 62
 — — Kamionka Wielka-i oltárszárny 60, 61, 75, 79
 — — Korzennai Kálvária 51, 64
 — — Mateóci Mester: Kis keresztrefeszítés 58, 59, 78, 80
 — — Szt. Gergely (ruszczai szt. Gergely tpl.-ből) 59, 66
 — — Szt. Lénárd 51, 59
 — — Szt. Orsolya tpl., oltárszárny, Mater Dolorosa 58, 62, 78
 — — Nagy Keresztrefeszítés 63, 58, 78
 — Wawel, katedrális, miszsálék 55
 — — — Szentháromság oltár 80
 Kutkazen, Hazra falu, mauzóleum XVI. sz. 28

Langenzenn, Városi tpl., Joachim áldozatának elutasítása (Mária oltár töredéke) 62, 74
 Laon, székesegyház 128
 Lednicz-rovnya, üveggyár 239
 Leningrád, Ermitage, Magyar Anjou Legendárium 80
 Liptó, Nagyvár 129
 Liptószentmária (Liptovská Mara), tpl., Kis Mária oltár 50, 76, 78
 London, British Museum, Leonardo: Harcos fantasztikus vértetben 199, 200, 203
 — — Leonardo után: Sforza emlékművázlat 100
 — — Pisanello: Rajzvázlat Gentile laterani freskója után, Heródes lakomája 81, 84
 — Morgan Library, Anjou Legendárium 80
 — National Gallery, Piero della Francesca: Krisztus keresztelése 87, 88, 89, 93
 — Victoria and Albert Museum, Ardebil kárpit 47, 48
 Longpont-sur Orge, székesegyház, kapibéllet XIII. sz. 128, 128
 Lopuszna, plébánia tpl., Mária koronázása oltár 51, 59, 68, 78, 80
 Lőcse, Szt. Jakab tpl., Lőcsei Pál: Főoltár, Utolsó vacsora 122, 129
 Lysa Gora, Szt. Kereszt bencés apátság 80

Mantova, Palazzo Ducale 89
 — Vár, Pisanello freskók 101, 113
 Máriafalva, tpl., Róth Miksa üvegablakok 148
 Márianosztra, pálos kolostor 126, 127
 Marosvásárhely, Kultúrpalota 260
 — — Róth Miksa: Egyházi és Világi zene, üvegablak, 149, 152, 153
 — — — Mozaikdíz 151
 Mateóc, plébánia tpl. 123, 124, 129
 — — Szt. István és Imre főoltár 49, 50, 51, 53, 57—61, 66, 74, 76—79

- — — Szt. István megbocsát a gyilkosnak 50, 64
 — — — Szt. István halála 50, 64
 — — — Szt. Imre szüzességi fogadalma 51, 64, 66, 67
 — — — Szt. Imre halála 51, 64
 — — — Vir Dolorum, Szt. Kristóf és Bernardin 52, 59, 69
 Medgyesfalva, Lázár kastély 237
 Mezőtelegd (Tileagd), tpl., Szt. Imre freskó 66, 79
 Mexikó, Teatro Nacional, Maróti Géza—Róth M.: Apollo és kilenc múzsa 150
 Milánó, Santa Maria delle Grazie, Leonardo: Utolsó vacsora 105
 Mingecsaur, i. e. VI. sz. ásatások 23, 31, 35, 36
 Miskolc, Herman Ottó Múzeum, Sovánka: Üvegtál 1896. 250, 250, 251, 251
 — — — Üvegváza 1904. 250, 251, 251
 — — — XVII. sz. Tál szarvassal (16. 230) 222
 — Nagy Gy. Margit tul., Ferenczy Noémi: Kőműves 156, 156, 159
 — — — Kőműves (karton) 156, 158
 Mór, ún. lamberg kastély 188
 München, Alte Pinakothek, Rubens: Amazonok csatája 206
 — Bayrisches Staatsbibliothek, Szt. Imre, István és László miniatúra 79
 — Magángyűjt., Leonardo Anghiari csatájának kísérleti táblája 194, 206
 — Staatliche Graphische Sammlung, Szt. István és Imre metszet 77
 Naguane, sziklarajz 211, 211, 228
 Nagyőr (Strazka), tpl. oltár 50, 51, 76, 78
 Nahicevány, Aszaf-Kjaf hegyi zárandokhely 27, 35, 47
 Nápoly, Doria d'Angri gyűjt., Leonardo: Anghiari csata táblája 194
 — Santa Maria di Donna Regina, freskó 79
 Nara, Tamamusi szekrény VIII. sz. 223
 Nardaran, Pir-Szeid mecset, zárandokhely 128
 — Sah nyaraló 1301. 28
 Nedec (Niedzica), Szt. Bertalan tpl., Szt. Bertalan főoltár 50, 51, 53, 54, 58—62, 64, 69, 76, 78—80
 — — — Olajfák hegye 70
 — — — Szt. Bertalan ördögöt űz, elfogatása 71, 72, 73
 — — — Szt. Bertalan ütlegetése 70
 New York, Metropolitan Museum, David (?): Charlotte du Val d'Ognes portréja 191
 — — Leonardo (?): Leone Leoni lovasszobra 105
 — Whitney Museum 191
 Noszlop, tpl. 184
 Novhan, Pir Agdas szentély 26, 28
 Nyárád, vendégfogadó 184, 185
 Nyíregyháza, plébánia tpl., Róth M.: Üveglak 154
 Okolicsno, ferences tpl., faágas faragás 124, 125, 129
 Oslo, Fagerborg tpl., Róth M.: Krisztus feltámadása üveglak 154
 Oxford, Ashmolean Museum, Raffaello: Leonardo „prima idea” utáni rajzvázlat részlet 197, 207
 Pannonhalma, székesegyház, Róth M.: Üvegmozaik homlokzat 1909. 154
 Pápa, plébánia tpl. 182, 185
 — várkastély 182, 185, 187
 Pápateszér, tpl., Pauly oltár 184
 Párizs, Eiffel torony 175
 — Louvre, id. Pieter Bruegel: Alpesi táj 96, 96, 97
 — — Leonardo: Mona Lisa 105, 108
 — — — Oroszlán rajz 108
 — — Pisanello: Rajzvázlat Gentile lateráni freskója után 81
 — — — Krisztus keresztelese (Gentile után) 82, 85, 91
 — — Rubens: Leonardo Anghiari csata másolata 194, 194, 199, 204, 206, 207, 208
 — — — Krisztus keresztelese 82, 83, 86
 — Musée de l'Armée, Mátyás király halotti pajzsa 1490. 124, 125, 129
 — Nemzeti Könyvtár, Krisztus keresztelese (bizánci miniatúra) Millet után 85, 86
 — Notre Dame 128
 — Saint Denis 128
 Pavia, Regisole-emlék 100
 Pazirik, Kurgán V—VI. sz.-i lovas sírok 33
 — — szőnyeg 33
 Pécs, dóm, relief életfával XII. sz. 216
 Pónik, gótikus tpl., szentségház 122, 123, 124, 128, 129
 Pottendorf, Eszterházy kúria 132
 Pozsony, Levéltár 131
 — Szlovák Nemzeti Múzeum, Királyok imádása (Ara-nyosmarót környékéről) 50, 51, 54, 54, 55—58, 76
 Prága, Nemzeti Galéria, Kolozsvári testvérek: Szt. György szobor 102, 167
 — Szent Vítus székesegyház, oratórium, faágas motívumok 120, 120, 121, 122, 129
 Przydonica, Immaculata oltár 51
 Ptock, Helytörténeti Múzeum, Josef Mehoffer: Hit, remény, szeretet üveglakvázlat 1901. 151
 Radna, ezüst pohár 126, 126
 Radvány, Radvánszky család kastélya, kőcímer 1422. 124, 126, 129
 Ravennam Galla Placidia síremlék 234
 Reims, székesegyház 128
 Ribice (Ribita) tpl., Szt. Imre freskó 66
 Riegersburg, Pilgram; Kastély 182
 Róma, Belvedere 81
 — — kert 99, 112
 — Capitolium, Constantinus bronz fej 195—198, 199, 200, 201—205, 208
 — — Marcus Aurelius szobor 195
 — Forum Romanum 252
 — Palazzo dei Conservatori 195, 197, 198, 204, 205, 208
 — — Camillus szobor 195, 197, 198, 204, 205, 208
 — Piazza Quirinale, Montecavallói Dioszkurok 83, 89, 90, 90, 93, 107—109, 111, 194, 195, 197, 198, 199, 201, 203—205, 204, 205, 208
 — San Clemente tpl., Masolino: Keresztrefeszítés freskó 89
 — San Giovanni in Laterano 81, 83, 89
 — Septimus Severus diadalíve 252
 — Szt. Péter Bazilika 160
 — — Michelangelo: II. Gyula pápa síremléke 112
 — Vatikán, Könyvtár, Anjou Legendárium 67
 — — — Szt. Imre legenda 67, 77, 80
 — — Stanzák, Raffaello: Heliodorus kiűzetése, freskó 100, 105, 112
 — — Stanza della Segnatura, Raffaello: Salamon ítélete 89, 108, 198, 203, 208
 — — Stanza, Raffaello és tanítványai: Krisztus keresztelese 89, 93
 — — Raffaello loggia 92
 — — Múzeum, Pisanello lateráni freskó-fragmentuma 91
 — — — Krisztus keresztelese (Urbán 2) Millet után 85, 86
 — — Sixtus kápolna, Pinturicchio-Perugino: Krisztus keresztelese 91, 93
 — Villa Farnese, Raffaello: Galathea diadala 205, 206
 San Martino a Mensola, triptichon, Szt. Imre 66, 67
 Sárvár, Nádasdy vár, díszterem, Pápa ostroma, freskó 132, 135
 Selmechánya, Szt. Katalin tpl., Keresztelő medence XV—XVI. sz. 123, 123, 124, 128, 129
 Sens, székesegyház 128
 Sepsibükkszád, Üveggyár, 237, 242, 245—248, 250
 Sinai hegy, Szt. Katalin kolostor 254
 Slupca, tpl., Szt. Lénárd tábla 53
 Strasburg, katedrális 191
 Stuttgart, Konrad Witz: Heilspiegel-oltár 59, 79

Szeged, Fogadalmi tpl., rózsá ablak 154
 — Szt. Antal kápolna, Róth M.: Üvegablakok 1924.
 154
 — — szentélye, Róth M.: Üvegablakok 154
 Szentgotthárd, Pilgram: Apátsági tpl. 181
 Szepesdaróc (Spisské Dravce), tpl., főoltár 76
 Szepeshely, Múzeum, Leibic-i Jeremiás próféta, oromkép
 76
 — tpl., Szt. Márton főoltár 66, 67, 80
 Szerecsény, tpl. 184
 Szombathely, Püspöki Palota 131

Tarnow, Egyházmegyei Múzeum, Angyali üdvözlés
 (ptaszkowai oltárból) 55
 — — Királyok imádása (ptaszkowai oltár, bal szárny)
 51, 54—58, 54, 76
 — — Krisztus születése, Mária halála 55
 — — Passiójelenetek (ptaszkowai oltárból) 57, 58,
 76
 — — az Új-szandec-i Szt. Adalbert tpl.-ből származó
 oltár 60, 61, 78, 79
 — — — Mater Dolorosa 58, 60, 61, 61, 78
 — — — Szt. György mártírsága 72
 — — — Vir Dolorum 58, 60, 61, 61, 78
 — — Zbylitowska Góra-i plébánia tpl.-ből, Mosericor-
 dia Domini 58, 63, 76, 78
 Tata, plébánia tpl. 182
 Torda, Történeti Múzeum, Körösfői-Kriesch Aladár: Az
 1568. évi tordai országyűlésről 258, 258, 259
 Torino, Museum, Leonardo: Tanulmányrajz 203, 208
 Túrje, román kori tpl. 122
 — — faágas szentségtartó 122, 129

Ugod, tpl. 181, 182
 — plébánia ház 184, 185
 Újantálvölgy, üveggyár 242, 245, 246, 248

Velence, Galleria dell'Academia, Leonardo: Harcos fej az
 Anghiari csatához 201

— Magyar Ház, Körösfői-Kriesch—Róth: Attila törté-
 nete, üvegablak 151
 — — Nagy S.—Róth: Attila lakomája 151
 — Verrocchio: Colleoni lovasszobor 107, 108, 199, 203
 Verona, székesegyház, San Zeno kapu 225
 Visegrád, Mátyás király Múzeum, faágas töredékek 121,
 121, 129
 Vitfalu (Vitkovce), tpl., oltár 66, 80

Washington, National Gallery, Poussin: Krisztus keresz-
 telése 88, 93
 Wien, Akademie der Bildenden Künste, Rubens: Harc a
 zászlóért (Leonardo után) 196, 205, 206
 — — Albertina, Lorenzo Zacchia: Leonardo csatakép (réz-
 metszet) 1558. 196, 204, 206, 207
 — — Eszterházy—Kaunitz palota 131, 132
 — — Historisches Museum der Stadt Wien 189
 — — Kunshistorisches Museum, Tintoretto (?): Marco dei
 Vecori portré 191
 — — Neustadt, oltár 67, 80
 Windsor, Könyvtár (Royal Library), Leonardo: Ló fej
 196, 197, 203, 208
 — — — Neptun rajz 204
 — — — Tanulmányrajz 198, 200, 202, 205
 — — Leonardo után: Trivulzio marsal emlékmű-tanul-
 mányok 100

Zágráb (Zagreb), Püspöki Palota, Gian Francesco da
 Tolmezzo: Keresztrefeszítés 80
 Zarzecze (Szilézia), Szt. Miklós oltár 53
 Zayugróc, Üveggyár 237—242, 245—247, 250
 Zlatno, üveggyár 250
 Zólyom, vár 129
 Zywiec, oltárszárnyak 53
 Zwickau, Mária tpl., északi kapu 122

Zsegra, tpl., diadalív freskók 79
 — — XV. sz. freskók 122, 129
 Zsély, Zichy kastély 183

MŰVÉSZEK SZERINT

ÉPÍTÉSZEK? KÖMŰVESEK, KŐFARAGÓK

Agnolo, Baccio d' 193
 Alberti, Leon Battista 195
 Árkay Aladár 1

Bernini, Giovanni, Lorenzo 191
 Breuer Marcel 5
 Brunelleschi, Filippo 83

Czagány István 119, 129

Fellner Jakab 181—185, 187

Gerl, Josef Ignaz 183
 Grossmann József 181, 182

Helbersdorfer, Lénárd 182
 Hildebrandt, Johann Lucas van 182—
 184, 187
 Horti Pál 251

Lajta Béla 1, 2, 4
 Lechner Ödön 4, 154

Málnai Béla 1
 Maróti Géza 150, 154
 Martinelli, Anton Erhard 131
 Mayerhoffer János 183
 Molnár Farkas 5
 Mödlhammer, Johann Ferdinand 131

Pauly Mihály 181, 182, 184, 186, 187
 Pilgram, Franz Anton 181—187
 Pollainolo, Simone (Cronaca) 193, 195

Reindl Antal 182
 Rejt, Benedikt 120

San Gallo, Giuliano da 193
 Steindl Imre 148, 154

Vágó József 154

Walser 183

FESTŐK, GRAFIKUSOK

Aba Novák Vilmos 5
 Ámos Imre 5
 Andrescu, Jon 179
 Andruskó Károly 170—178, 171—177
 Avercamp, Hendrick 96

Barabás Miklós 252
 Basilides Barna 168
 Bati mester 61, 64, 76, 79
 Bellini, Gentile 252
 Benczur Gyula 1, 2, 149, 259, 260
 Bordy András 179
 Bouguereau, Adolphe William 165
 Bourdon, Sébastien 108
 Braque, Georges 191
 Brueghel, Pieter 94—98, 96, 179

Brueghel, Jan 96
 Buytewechet, W. 97

Cezanne, Paul 4, 163—165
 Chagall, Marc 254
 Charpentier, Constance-Marie 191
 Coninxloo, Gillis van 94
 Czóbel Béla 165
 Csók István 2
 Csontváry Koszka Mihály Tivadar 2,
 252—255

David, Jacques Louis 191
 Deák Eötvös Lajos 149
 Deéd Ferenc 168
 Degas, Hilaire Germain Edgar 191
 Delacroix, Eugène 252
 Delauway, Sonia 191
 Deocarus mester 61
 Derkovits Gyula 4, 5, 265, 266
 Dési Huber István 5
 Dudits Aladár 154
 Duetecum fivére 94, 95, 96
 Durant, Carolus 165
 Duvet, Jean 81, 90
 Dürer, Albrecht 105, 132, 175, 191, 236

Edelinck 206
 Egry József 4
 Emetrius szerzetes 191
 Erde apáca 191

- Fabrizio, Gentile da 81—83, 86, 89, 91, 92
 Farkas István 5, 254
 Ferenczy Károly 2, 252
 Forray Iván 252
- Gauguin, Paul 163—165, 252
 Gheyn, Jacob 97, 98
 Ghirlandaio, Ridolfo 86, 92
 Giotto, di Bondone 227
 Gogh, Vincent van 164, 165
 Grasset, Eugene 148
- Gyárfás Jenő 259
 Győry Elek 256
- Hals, Frans 191
 Hány Gyula 252
 Holbein, Hans 191
 Hollósy Simon 2, 259
 Hsia Kuei 226
- Kassák Lajos 1, 168
 Keefe, Georgia O' 191
 Kernstok Károly 150
 Klementis János Sebestyén 252
 Korniss Dezső 5
 Kovács Zoltán 179
 Kozina Sándor 252
 Köbel Dezső 150
 Körösfői Kriesch Aladár 151, 154, 258—261, 258
- Lanfrerii 201, 202, 205, 206
 Leonardo, da Vinci 99—101, 103—113, 193—209, 194—205, 264
 Leyster, Judit 191
 Libay Károly Lajos 252
 Ligeti Antal 252
 Lotz Károly 149, 154, 259, 260
 Lőrincz Gyula 167, 168
 Löschenkohl, Hieronymus 189, 190
- id. Markó Károly 192
 Mantegna, Andrea 81—83, 82, 86, 87, 89, 90—92, 90, 93, 108, 194—198, 198, 200, 202, 203, 208, 209
 Martini, Simone 109
 Masaccio 85, 91, 92
 Masereel, Frans 170
 Masolino 81—83, 82, 84, 85, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 175
 Mateóczi mester 49—51, 49—52, 53, 54, 57—59, 61, 63, 64, 64, 66, 67, 69, 76, 78, 80
 Matisse, Henri 4
 Mednyánszky László 2, 252
 Meyn W. A. 264
 Miklóssy Gábor 179
 Mohi Sándor 179
 Moholy-Nagy László 5, 167
 Manzer, Joos de 95, 96
 Monet, Claude 164
 Mucha, Alphons 148, 152, 154
 Munkácsy Mihály 164, 166, 265
 Müller János Jakab 252
- Nagy Balogh János 2
 Nagy István 4
 Nagy Sándor 151—154
 Nemes Nándorné 253
 Ney László 168
 Paál László 192
 Penni, Francesco 89, 93
 Perlberg, Friedrich 253, 254, 254
 Perugino, Pietro 91, 93
 Picasso, Pablo 166, 191, 252, 254
 Piero, della Francesca 87, 88, 88, 89, 92, 93
- Pinturicchio, Bernardino 91, 93
 Piranesi, Giovanni Battista 108
 Pisanello, Antonio Pisano 81—83, 81, 86, 88—92, 101, 108, 113
 Pollaiuolo, Antonio del 101, 109
 Poussin, Nicolas 82, 88—90, 83, 93
- Raffaello, Santi 81, 83, 89, 90, 92, 93, 100, 108, 191, 194, 195, 197, 197, 198, 203, 205, 206
 Raimondi, Marco Antonio 81, 83, 86, 90, 206
 Rauscher Lajos 252
 Reisman Károly 253
 Rembrandt 94, 98
 Rippl Rónai József 1, 2, 150, 154, 244
 Roskovics Ignác 154, 259
 Rousseau, Henry 252, 254
 Rubens, Pieter Paul 82, 83, 86, 91—93, 108, 194, 194, 196, 199, 204, 206—208
- Salimbeni, Jacopo 85, 86, 89, 91, 93
 Salimbeni, Lorenzo 85, 86, 89, 91, 93
 Sarto, Andrea del 207, 207
 Seboth József 262—264, 264
 Segers, Hercules 94—98, 94—97
 Sher Gil, Amrita 254
 Signac, Paul 164
 Signorelli, Luca 89, 91, 92
 Siklódy Tibor 179, 179, 180, 180
 Spiro Ede 160, 161
 Stancel, Teofil 69
 Stein János 154
 Storno Ferenc 154
 Sugár Andor 5
- Szalay Lajos 5
 Szandeci Jakab 53, 69
 Székely Bertalan 149, 154, 260
 Szikszay Ferenc 164
 Szinyei Merse Pál 2
- Taeuber Arp, Sophie 191
 Tallós-Prohászka István 167, 168
 Thoroczkay Wiegand Ede 151
 Tiepolo, Giovanni Domenico 252
 Tintoretto, Marietta 191
 Tiziano, Vecellio 104, 252
 Tommaso da Modena 85, 91
 Toulouse-Lautrec, Henri 191
- Uccello, Paulo 109, 194, 196, 208
- Vajda Lajos 5
 Vajda Zsigmond 150, 154
 Vasari, Giorgio 81, 82, 86, 92, 113, 193—196, 204, 206, 208
 Vastagh György 149
 Vaszary János 2, 192, 251
 Velde, Esaias van de 96—98
 Velde, Jan van de 96—98
 Velasquez, Diego 252
 Veneziano, Domenico 88, 89, 92
 Verescsagin, Vaszilij, Vasziljevics 252
 Veronese, Paolo 92
 Vroom, Hendrik 97
- Witz, Konrad 59, 64, 79, 80
- Zacchia, Lorenzo 196, 204, 206, 207
- Bohacsek Ede 237
 Bokros Birman Dezső 4, 270
 Borsos Miklós 172
- Cambio, Arnolfo di 109
 Canova, Antonio 107
 Czinder Antal 270
- Dinnert Ferenc 237
 Donner, Georg Raphael 102
 Donatello 109, 198
- Fadrusz János 237, 238, 246, 247, 250
 Ferenczy Béni 4, 270
 Ferenczy István 104, 107, 270
- Glaus, Ulrich 237
 Goldmann György 5, 270
- Hahn-Halász Albert 237
 Hensch Ignác 237
 Horvai János 237
 Hölzer Mór 237
- Istók János 237
- Jergentz 237
- Kerényi Jenő 5, 270
 Kiss György 237
 Klimkovics Flóris 237
 Kolozsvári Márton és György 66, 79, 102, 167
 Köllő Miklós 237, 238, 247
 Kupcsy János 237
 Kurta János, Andrassy 270
- Lázár Ilona (Glück Lipótné) 237
 Lőcsei Pál 69
 Lüsziposz 190
- Mátrai Lajos György 237
 Medgyessy Ferenc 1, 4
 Mészáros László 265, 266, 270
 Meunier, Constantin Emile 165
 Michelangelo, Buonarrotti 81—83, 86, 90—93, 110, 112, 193—196, 203, 205—209
 Mikus Sándor 270
- Pátzay Pál 4, 270
 Pisano, Andrea 109
 Pisano, Niccolo 109
- Rodin, Auguste 163—165
 Róna József 238, 247
 Rustici, Giovanni Francesco 104, 107, 113
- Schwanthaler, Ludwig Michael 237
 Sovánka Imre 247
 Sovánka Károly 238—247, 239—242, 250—252, 251, 252
 Steinbach, Ervin von 191
 Steinbach, Sabina von 191
- Szabó Iván 270
 Szandai Sándor 270
- Tar István 270
 Tilgner, Viktor 247
 Tóth István 248
- Vastagh György 238, 247
 Vedres Márk 270
 Verrocchio 105, 107, 108, 112, 195, 196, 199

SZOBRASZOK

- Beck Ö. Fülöp 1, 5, 251
 Beck Vilmos, Femes 2
 Bertoldo 197
 Bezerédi Gyula 238, 247

Vilt Tibor 270
Zala György 237, 250

EGYÉB MŰVÉSZEK

Albertini Géza üvegműves 238, 246, 248

Bánszky Sándor üvegtervező 154
Bari Mihály ötvösművész 268
Bátky József üvegtervező 149
Balyík Miklós ötvösművész 268
Beham, Hans Sebald ötvös 80
Bergmann, Erasmus ötvös 135
Burne-Jones, Edward iparművész 150

Cellini, Benvenuto ötvös 104, 194

Csáder László iparművész 168
Császár István üvegműves 238, 247
Cseh György ötvös 268
Csorcsan Mihály ötvös 268

Daum testvérek üvegtervezők 241, 242, 244—246
Debreceni Eötvös János ötvös 268
Deck, Theodor üvegműves 242
Dékány Árpád csipketervező 251

Egermann, Friedrich üvegműves 240
Engelbrecht, Karl üvegfestő 148

Ferenczy Noémi gobelintervező 4, 155—159, 155—158
Fischer Emil keramikus 248
Forgács Imre bőrdíszműves 135
Forgó J. iparművész 149, 154

Galle, Emile üvegtervező 238, 241, 242, 244—246, 249, 250
Giergl Henrik üvegtervező 250
Greff Lajos üvegműves 154
Gróh István iparművész 251

Hans Sebestyén ötvös 135
Hausmann János iparművész 183
Háver János üvegműves 248
Heinersdorff, Gottfried üvegtervező 122
Herbszt, Mihály üvegműves 248
Hibján Samu iparművész 251

Kerimov, Latif szőnyegtervező 19, 23, 27, 30, 32, 36, 37
Koepping üvegműves 244, 245, 249
Kosschuch Lajos üvegtervező 242, 248, 250
Kovalszky Sarolta gobelintervező 251
Kramer Gusztáv üvegműves 248
Kratzmann Ede üvegtervező 148, 154
Kulinka István üvegműves 238
Kunckel J. üvegműves 240

Lalique, René ötvös 251
Larche, Roule iparművész 251
Ligeti Sándor üvegműves 254
Lobmayer, Ludwig üvegtervező 249, 250

Majoros (Mayböhm) Károly üvegfestő 149
Mark, Quirin metsző 189
Mehoffer, Josef üvegtervező 151
Massier, Clement üvegműves 238, 243
Miskolci Bálint ötvös 268
Morris, William üvegtervező 151, 251
Moser, Koloman üvegtervező 152

Nagy Ferenc keramikus 248
Nagy Zsigmond keramikus 248
Nemesszeghy Jenő iparművész 168

Ötvös Balázs, ötvös 268
Ötvös Gergely, ötvös 268

Palka József üvegműves 154
Pantotsek Leo Valentin üvegtervező 242, 249, 250
Petzold, Hans ötvös 135

Pichler Antal üvegműves 238
Pirampel János üvegműves 248
Pirampel István üvegműves 248
Pirampel Nándor üvegműves 248
Plumet, Charles iparművész 251
Pór Sándor üvegműves 154

Róth Miksa üvegtervező 148—154, 149—153, 248, 251

Schreiber testvérek, üvegtervezők 239, 250
Selmesrem, Tony iparművész 251
Sovánka István üvegtervező 237—248, 238—246, 249—251, 250, 251
Sovánka Rudolf üvegműves 238, 246, 247
Stekbauer Ignác üvegműves 248

Szegedi Márton ötvös 268

Tar Illés ötvös 268
Tarján Oszkár ötvös 251
Thorn-Priker, Jan üvegműves 152
Tiffany, Louis Comfort üvegművész 148, 150, 154, 241, 244, 245, 249, 250

Tisler Ede üvegműves 248
Tisler Rudolf üvegműves 248

Urgel, Ros y üvegműves 242

Várnay György iparművész 149
Vásztly Rudolf üvegműves 248
Vermest Ákos üvegműves 154
Vida Ferenc üvegműves 248
Vögerl Gusztáv keramikus 248

Wallander, Alf iparművész 251
Waltherr Gitta üvegműves 154
Wartha Vince keramikus 238, 242, 243, 247, 248

Zsolnay Miklós keramikus 248

TANULMÁNYOK

MŰVÉSZETÜNK A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTT

Az első világháborúval és a Nagy Októberi Szocialista Forradalom győzelmével Európa-szerte bekövetkező történelmi változás súlyát nálunk az 1919-es Tanácsköztársaságnak az antant hatalmak segítségével történő leverése, a dühöngő fehérterror, az ország területét egyharmadára csökkentő 1920-as trianoni békeszerződés növelte katasztrofálissá, s alakította mindvégig meghatározó érvénnyel a negyedszázados ellenforradalmi korszak összképét, benne a szellemi élet, az irodalom, a művészet legkülönbözőbb ágait is. Noha a társadalom jelentős része, és főleg az uralkodó osztályok képviselői, a megváltozott körülmények ellenére, folytathatónak vélték és minden eszközzel folytatni kívánták azt, ami a háború és a forradalmak kirobbanásával abbamaradt, azaz restaurációra, a nagybirtok és nagytóke uralmának csorbitatlan visszaállítására törekedtek, a korszak gondolkodói, főleg az írók, művészek többsége számára pillanatig sem volt kétséges, hogy az élet minden területén új korszak köszöntött be. Mint Kosztolányi Dezső 1922-ben, a Nyugatban, Hevesy Ivánnak a művészet agóniájáról és reinkarnációjáról szóló tanulmányaira reagálva írta: „Konzervatív is, forradalmár is azt hirdeti: vége a régi világnak. A forradalmár azonban hozzászieszi: kezdődik az új világ.” Gerevich Tibor, a régi alapon álló új rendszer szellemi vezéreinek egyike, Egyházművészetünk jövője című 1920-as cikkében (Magyar Iparművészet) így fogalmazta meg helyzetértékelését: „A legelfogulatlanabb szem is megállapíthatja, hogy Magyarországon keresztény és nemzeti felbuzdulás van. Új korszakunknak ez két legfőbb jellemzője. E reneszánsz megnyilatkozik politikában, társadalmi életben, irodalomban, művészetben még nincs.” Az új művészetet Gerevich szerint a „nemzeti sajátos” tradíciókra kell építeni, kiiktatva a megelőző száz év eredményeit, például Rippl-Rónait és a Nyolcakat, újra méltó helyére állítva ugyanakkor a neobarokk akadémiizmust megtestesítő Benczúr Gyulát.

A történelmi sorsforduló ténye tehát — pozitív vagy negatív értelemben — sokak számára világos volt, s az idő előrehaladtával egyre világosabb lett, de a fogalmak igen sokrétűekké váltak. Az új korszak új művészetét merőben másként képzelték el az ellenforradalom és restauráció hívei, mint a forradalom és haladás harcosai. A l'art pour l'art végét kívánta és jövendőlte mindkét tábor, de az új művészet kollektivitása, közösségi jellege, közérthetősége, világossága, monumentalitása, vallásossága mást jelentett az egyiknek, mint a másiknak. Az új irodalom és művészet feladatáról alkotott elképzelések is gyökeresen különböztek egymástól, pedig azt a rövid megfogalmazást, amelyet Hevesy Ivánnál találunk erről, akár Gerevich is írhatta volna: „Fanatizálni a tömeget egy új hit, egy új erkölcsi világérzésre.” A „hitetlen individualis művészettel” a „vallásos kollektív művészetet” szembeállító Kassák kijelentését, mely szerint „a mi korunk a konstruktivitás kora” (Új művészek könyve), hasonlóan aláírhatta volna „a pozitív, az aktív, a produktív, a konstruktív emberek szolidaritását” hirdető Klebelsberg Kúnó is (Neonacionalizmus). A progressió képviselői által használt fogalmak, jelszavak más értelmű használata — és ezzel lejárata — a rendszer elméletgyártói részéről feltehetően tudatos szándékból is

fakadt. Az elméletek, programok sokasága közötti eligazodás ilyen körülmények mellett a kortársak számára rendkívül nehézé vált, sőt ma sem mondható könnyűnek. Igazi tisztánlátást, a korszak különálló voltának, megkülönböztető sajátosságainak megértését mindenestre nem az elméleteknek, hanem a művészeti élet feltételeinek, az anyagi körülményeknek, a művész és megrendelő viszonyának, a konkrét feladatok mibenlétének, s nem utolsósorban magának a művészi produkciónak, az egyes életműveknek, a korszakban született alkotásoknak a vizsgálata, elemzése hozhat.

Jóllehet művészettörténetírásunk, hasonlóan a többi társadalomtudományhoz, a marxista igényű összefoglalásokban és monográfiákban eddig is önálló korszakként tárgyalta a két világháború közé eső huszonöt évet, a részletes elemzéseket, s főleg a korszakot különösképpen jellemző sajátosságok feltárását illetően még sok az elvégzendő feladat. Nyilvánvalóan az e téren mutakozó hiányosságok, a specifikumokra alig figyelő, a korszak kezdő és záró eseményeit olykor mechanikusan és kissé kényszeredetten ismétlő feldolgozások is táplálták a hatvanas években jelentkező törekvéseket, amelyek 1919 és 1945 művészettörténeti korszakhatár jellegét vitatták, s az előbbi helyett az 1910 körüli éveket — a Nyolcak fellépésének idejét —, az utóbbi helyett pedig a 40-es évek végét, az 50-es évek elejét — a dogmatikus, voluntarista művészetpolitikát kezdetét — jelölték meg periódushatárként. Persze e viták során minden esetben hangsúlyozták az 1919-es és 1945-ös változások számos vonatkozásban meghatározó jelentőségét.

Arról van szó, hogy e sok tekintetben meghatározó, sok tekintetben döntő dátumok bizonyos vonatkozásban vagy vonatkozásokban nem jelentenek kezdetet, illetve befejeződést. Egyes mozzanatok kezdete korábbra, vége későbbre datálható. Ilyen mozzanatokat kétségkívül bőven találunk legújabb kori művészetünk történetében, ha vizsgálódásunk elsődlegesen stílusáramlatok, stílustörekvések keletkezésére, mozgására, még inkább, ha egyes stíluselemek élettartamára irányul. Tény, hogy modern művészetünk története — bármelyik műfajt nézzük — nem 1919 augusztusával kezdődött. Az építészetben vissza kell menni az új építőanyagok alkalmazásáig és azok formai megnyilvánítására való törekvésig, Lajta, Málnai, Árkay Aladár munkásságáig, a szobrászatban Beck Ö. Fülöp és Medgyessy jelentkezéséig, a festészetben Rippl-Rónaiig és a Nyolcakig. Szocialista művészetünk előtörténete hasonlóan korábbra nyúlik, sőt a Tanácsköztársaság időszaka már több is mint előtörténet. 1919 augusztusával nem indult új stílusáramlat, nem tűntek el végleg és nyomtalanul — még ha akkor úgy látszott is — azok a stílustörekvések, művészeti irányzatok, amelyek korábban jelentkeztek. Az erő átcsoportosulása, intenzitásuk növekedése vagy csökkenése azonban ezen a téren is olyan gyors, és olyan nagy mértékű volt, hogy összességében minőségileg másról, a megelőző korszakétól lényegesen vonásokban különböző, a stílusirányokat tekintve is egyre karakteresebben más művészetről beszélhetünk.

Néhány korszakos jelentőségű életműnek ezekre az évekre eső végleges lezáródása — ha véletlen mozzanat-

nak látszik is — ugyancsak határt jelöl. 1917-ben halt meg Ferenczy Károly, 1918-ban Hollósy Simon és Femes Beck Vilmos, 1919-ben Csontváry, Nagy Balogh és Mednyánszky, 1920-ban Szinyei Merse Pál, Benczúr Gyula és Lajta Béla. Valamilyen módon mindegyikük kezdeményező szerepű, irányzatot vagy stílust teremtő mester volt, de az új korszakban is továbbélő, eleven hagyományt közülük leginkább Ferenczy Károly életműve, példája, művészi etikája jelentett.

Kétségtől kivevően a korszakzáró és nyitó jelenségek közé tartozik művészeink egy jelentős részének 1919 utáni kényszerű vagy önkéntes emigrációja, egyesek végleges, mások átmeneti, de hosszabb ideig tartó külföldi tartózkodása. A legnagyobb vérvesztés ebből kifolyólag az avantgarde jellegű törekvéseket, a Nyolcak és aktivisták irányzatát érte. Ennek következménye volt tehát, hogy például a festészetben a megtúrt hazai szélsőbalt, stílárius vonatkozásban, a 20-as évek első felében az idős Rippl-Rónai, illetve Vaszary és Csók képviselte.

Az új rendszer társadalmi-gazdasági alapja — a forradalmak okozta megrendülés ellenére — nem változott, de a hatalom szerkezetében a művészetek szempontjából sem lényegtelen változások mentek végbe. A látványos pozíciókat továbbra is megtartó feudális arisztokrácia mellett, a korábbihoz képest, jelentősebb szerephez jutott a nagytőkés, nagypolgári réteg. Kettőjük különböző ellentétéktől sem mentes összefogását a munkásosztály és a szegényparasztság elleni, minden forradalmi, sőt demokratikus megmozdulás elfojtását célzó törekvés biztosította. Az uralkodó osztály alsóbb csoportjai természetesen, de a középrétegek is — érdekeiktől vezetve, nemkevésbé a kommun okozta megrázkódtatás, illetve az ellenforradalmi terror okozta megfélemlítés következtében — egyre inkább a konzervatív, antidemokratikus, sovíniszta eszmék szolgálatába szegődtek, a hatalom kiszolgálóivá váltak. Ezek a rétegek megnövekedett gazdasági és politikai szerepüket vagy arra való hajlandóságukat, vágyaikat külsőségekben is igyekeztek kifejezésre juttatni. Adottságaiktól függő mértékben — de azon felül is — életvitelükkel, öltözködésükkel egyaránt az arisztokratadzsentrí körökhöz igyekeztek hasonlulni. Mindehhez a szükséges kellékeket, villákat és berendezéseket, képeket és szobrokat, reneszánsz, barokk, rokokó és koloniál, vagy éppen népies és magyaros stílusban egyaránt a konzervatív-akadémikus művészet képviselői voltak hivatva szállítani. A korábbi időszakban már meghátrálni kényszerült konzervativizmus hirtelen felvirágzását részben ez a tény magyarázza.

A hatalmi csoportok jelzett átrétegződése vezetett logikusan oda is, hogy a tízes évektől mind erőteljesebben érvényesülő, a haladást, polgárosulást és forradalmat segítő művészeti törekvések elvesztették társadalmi bázisuk, anyagi és szellemi támogatóik jelentős részét. A tényleges üldözésen, emigrálásra kényszerítésen túl ez a tény döntően befolyásolta művésztünk progresszív ágának további útját, magát a kétségtelen törést, az átmeneti hallgatást és hanyatlást, valamint a későbbi fejlődés sajátosságait.

A megelőző időszakban sem elhanyagolható ideológiai szféra jelentősége mint a tömegeket befolyásoló eszközök tárháza, az új rendszerben különösképpen megnőtt. Előtérbe került, kézzelfoghatóbb formát öltött a kultúrpolitika, amely — a történelmi eseményeket követve — mind határozottabban igyekezett megfogalmazni és érvényesíteni követeléseit a keresztény és nemzeti, a nacionalista és sovíniszta, konzervatív és ellenforradalmi eszmék közérthető kifejezését és szolgálatát, a vágyott kultúrfejlődés elérésének hatékony előmozdítását. Az állam és a katolikus egyház szoros egymásrautaltsága minden téren megnövelte az egyház szerepét, nagyobb beleszólást engedett számára a tömegek szellemi irányításában, az oktatásban, nevelésben, s nem utolsósorban, a képzőművészet fejlődésének tényleges alakításában.

Az állami reprezentáció fokozódó igényei csökkenő anyagi lehetőségekkel párosultak. Persze a viszonylag kevés számú hivatalos megbízás — előbb főleg emlékművek, portrék, majd néhány középület és az ezeket díszítő festmények, freskók, szobrok — nem csupán és nem első-

sorban anyagi, hanem nagyon tudatos eszmei-politikai meg gondolásokból jutottak szinte kizárólagosan a minden vonatkozásban megbízhatónak ítélt konzervatív művészeknek, jóllehet a feladatok kiadása gyakran — legalább formálisan — pályázatok útján történt. A konzervatív-akadémizmus hirtelen megizmosodása és további jóltartása tehát erről az oldalról is biztosítva volt. A gazdagabb mecénás, a katolikus egyház stílárius vonatkozásban — különösen a korszak második felében, és főleg olasz mintákat követve —, tágabb kapukat nyitott, s egyes esetekben helyet adott mérsékeltlen haladó felfogású művészeknek is. A templomépítészetben, téralakításban mutatkozó néhány figyelemre méltó műtől eltekintve azonban, az egyházművészet egésze, a sokak számára újszerűnek ható felszíni jegyek ellenére, nem lépett túl a konzervatív szemléleten, végső fokon tehát annak bástyáit erősítette.

Noha a viszonylag gyorsan konszolidálódó ellenforradalmi rendszer ténylegesen mindvégig zárt és merev maradt, formális nyitottsága, látszat-parlamentarizmusa lehetővé tett bizonyos legális politikai és közéleti tevékenységet a polgári liberális ellenzék és a reformista munkásmozgalom képviselői, s természetesen a szélsőjobboldali elemek számára is. E működés áthághatatlan feltétele a rendszer alapjainak, a kialakult hatalmi szövetségnek az elismerése és érintetlenül hagyása volt. A haladóbb csoportok működésének legalitása, a polgári sajtó megőrzött lehetőségei azonban még ilyen körülmények között is igen jelentős, legalábbis eszmei-szemleli alapot biztosítottak egyebek között a kompromisszumos, mérsékeltlen progresszív, humanista, szépségre, harmóniára törekvő, valódi kvalitást képviselő művészet létezéséhez, fejlődéséhez is.

A rendszerbe beilleszkedett, mert számításait bizonyos fokig megtaláló, békét, nyugalmat akaró polgári rétegek igényesebb részének szellemi- és izlésigényeit ez a fajta művészet elégítette ki, a megrendelők, építetők, vásárlók, gyűjtők — orvosok, ügyvédek, üzletemberek — szűk köre is innen verbuválódott. Ez utóbbiak tevékenységét persze nemcsak esztétikai igényeik kielégítése, hanem a gyümölcsöző, de nem sokat kockáztató befektetés reménye is motiválta. Érthető, ha megbízható minőségű, a szélsőségeket minden vonatkozásban kerülő műveket óhajtottak, s a rendszerrel, legalább látszatra, konfliktusmentes viszonyban álló művészeket támogatták.

Segítette ezt, de az ennél egyértelműbben haladó, elkötelezett művészetet is — anyagi és egyéb vonatkozásban — az idehaza betöltött, de ténylegesen mégis működő, sőt viszonylag erős balszárnyat kialakító, nemzetközi erőkre is támaszkodó szabadkőművesség, hiszen ez a mozgalom egyik kiemelt feladatának éppen a humanizmus eszméinek terjesztését, a különböző művészetek támogatását tekintette.

A forradalom és a forradalmi mozgalom vérbefojtásával, képviselőinek emigrációba vagy illegálitásban kerülésével hasonló sorsra jutottak korai szocialista művésztünk legjobbjai, maga a forradalmi, szocialista eszményeket követő művészet is. Ugyanúgy azonban, ahogy magát a mozgalmat megsemmisíteni, a történelem menetét feltartóztatni nem lehetett, minden nehézség és gátló körülmény ellenére korszakos jelentőségű műveket és életműveket teremtve élt tovább ez az ág is. Tápláló forrásai legfőképpen a szocializmus nemzetközi térhódítása, a Szovjetunió léte, a magyar proletárforradalom emléke és az új forradalom reménye, a harmincas évek nagy nemzetközi és hazai gazdasági válságának következtében felángoló megmozdulások támogatása és az azt követő újabb megtorlások, a fasiszmus elleni tiltakozás voltak. Anyagi segítségre, vásárlásokra — néhány véletlenszerű eseten túl — ez az irányzat számíthatott legkevésbé, annak ellenére, hogy a munkásmozgalom pártjai számos esetben mecénási szerepre is vállalkoztak ösztönző megrendelésekkel, szervezkedési és kiállítási alkalmak megteremtésével, a szükséges nyilvánosság biztosításával. A mozgalom megosztottsága, a kommunisták üldözése, az anyagi lehetőségek csekély volta miatt azonban természetesen minden ilyen irányú kezdeményezés kevésnek és következtetlenné bizonyult. A szocialista művészet legjobbjainak így vállalniuk kellett a messianizmussal

járó mártíromságot, a nélkülözést, éhezést, sőt éhhalált, betegséget, öngyilkosságot, elszigeteltséget, kivándorlást vagy megsemmisítést.

A mecénatura kérdése egyetlen művészeti ág esetében sem közömbös, de egészen alapvetőnek mondható az építész és a képzőművész műfajaiban, hiszen bármiféle mű elkészítése, jóllehet nagyon különböző mértékű, de még a legigénytelenebbnek tetsző műfajokban is jelentős anyagi ráfordítást igényel. A korszakban tapasztalható általános anyagi romlás, a közismert és ugyancsak általánosnak mondható művésznyomor tehát fontos alakító tényezője volt a kor művészetének, a műfajok arányainak, az egyes életművek formálódásának, sőt művek születésének is. Egyebek között ez a tényező — az anyagi érdek — játszott közre a korszakban hihetetlen mértékben elszaporodó, szinte minden esetben rendkívül heterogén összetételű társulások, egyesülések létrejöttében. Ez a tényező — a megbízásokért való vetélkedés — volt részben okozója, hogy ezen a területen is napirenden voltak a közszellemet rontó besúgások, rágalmozások, feljelentések, nyílt vádaskodások, a kommunistagyalázás és zsidózás. Nem utolsósorban anyagi problémák kényszerítették ki — olykor legtisztább szándékú művészeink esetében is — a kisebb-nagyobb megalkuvásokat, a hivatalos megbízásokra való felkínálkozást, méltatlan munkák elvállalását, a tartalmi és stílusi engedményeket, okozták egyes életművek 1919 utáni törését, a korszakban gyakran tapasztalható egyenetlenségeit, csonkaságát, ellentmondásosságát.

A rendszer morális válságának jelzett tüneteire kapcsoldók jelentős művészeink egy részének, ha nem is tömeges, mindenesetre szimptomatikus jelentőségű elvonulása a pankrációra kényszerítő művészeti közélet mezejéről, hátat fordítva az egész úri rendnek, keresztény-nemzeti programoknak, politikának, megtévesztő ideológiáknak, vállalva a teljes szegénységet, észrevétlenséget is, viszonylag tisztán megőrizve ugyanakkor életművük integritását.

A korszak egészére jellemző alaphelyzet egyik vonásaként kell rámutatnunk a közizlés általános elmaradottságára, az esztétikai képzés, ízlésnevelés hiányosságaira, ezzel szemben az izlésrontás olyan fejlett formáira, mint amilyenek például a silány színvonalú műcsarnoki tárlatok, vagy a zömében rendkívül alacsony szintű árut kínáló műkereskedelmek voltak. A giccs elterjedése félelmetes méreteket öltött. A húszas évek végétől egyre inkább észlelhető izlésárváltozás — a külsődleges modernség térhódítása, az áramvonalak megjelenése — a dolgok lényegén nem változtatott.

A képzőművészeti konzervativizmus és a progresszió harca, e lényegét tekintve nagyon is társadalmi-politikai jellegű harc, a rendszer egész időszakára jellemző maradt, de időközben módosultak az erőviszonyok, s főként sokat változott a szemben álló táborok arculata. Az ellenforradalmi korszak első néhány esztendőjének egyeduralomra törő ókonzervatív művészetét, silánysága miatt — és az említett általános izlésárváltozásnak köszönhetően — maga a rendszer is egyre kevésbé vállalhatta, viszont nem óhajtott vállalni a bethleni — klebelsbergi konszolidáció következtében újra éledező korszerűbb törekvéseket sem. A szituáció igen kedvező talajt teremtett így egy modernnek tetsző, ugyanakkor — persze látszólag — a hivatalosan pártolt tradíciókra épülő álművészet kifejlődéséhez, amilyen például — konzekvens képviselőinél és az irányzat térhódításával egyenes arányban növekvő érvénnyel — az ún. római iskola neoklasszicista, neoromán, neogót, neo-quattrocento stílusú művészete volt. Ez a retrográd szellemű, minden ízében hamis művészetpolitikai kreáció, a kulturális voluntarizmus csődjének terméke vált korszakunkban az újkonzervativizmus legtipikusabb megtestesítőjévé, az avult társadalmi rend ingatag építményének egyik támpillérévé.

A művészet mezőnye, s ezen belül a számszerűleg mindvégig kisebbségben maradó progresszióé is, erősen megosztott. A balszálon elhelyezkedők számára így mindenki más jobbfelé állónak, bizonyos értelemben a konzervatív szellemiség képviselőjének látszódott, amint erre a progresszió táborában időnként jelentkező viták számos

bizonyságot szolgáltatott. A megosztottságnak kedvezett a korszakban különböző okok folytán igen kiélezett formában felmerülő generációs probléma is. A húszas évek második felében szedte össze erőit modern művészetünk második, zömében a múlt század utolsó évtizedében született generációja, teremtett a megrázkódtatások után, az emigrációból hazatérve, úgy-ahogy, bizonyos létalapot saját tevékenysége számára, s alakította ki — kellő körültekintéssel, némi óvatossággal — elveit, és produkált e lehetőségek és elvek alapján egy sok szempontból jelentős, minden oldalon tekintélyt kivívó művészetet. E generáció tagjainak gondolkodást formáló történelmi tapasztalataihoz többnyire széles körű műveltség, világlátás, a század művészeti kísérleteinek, eredményeinek és kudarcainak ismerete járult. Emberi, művészi, politikai magatartásukat ezek a tényezők együttesen alakították. A következő generációt viszont voltaképpen már maga a rendszer és az annak keretén belül kialakult körülmények, zavaros eszmék formálták. Zömében erősen manipulált, megzavart, a világtól elzárt, újtájt nehezen manó, így olykor tévútra is lépő, helyét nem lelő, érvényesülni igazában nem tudó nemzedék volt ez, amelynek tagjai, ha másra törekedtek, mint amit a rendszer nyújtott számukra, vagy amit elvárt tőlük, akkor, a fentiekből következően, már nem annyira a levitézlett, bebalzsamozott ókonzervativizmussal, vagy ennek komolyan alig vehető új formáival hadakoztak, hanem a tényleges hatalom nélkül is erős képviselő, helyét, feladatát megtalált második generációval, nem látva, nem értve annak igazi szerepét és jelentőségét. Ez a késve — késleltetve érő, tehát kicsit egymásra torló, elvei tekintetében is nagyon megosztó nemzedék igazában — és jogosan — mindvégig perifériára szorítva érezte magát; sem elég tere, sem elég ideje nem volt önmaga feltétlen elfogadtatásához. A kivételeket, a magas átlagból is kiemelkedőket, az árral szemben úszókat — hasonlóan mint az előző gárdánál — felőrölte a rendszer, megtizedelte, elűldözte a fasizmus.

A politikából, az ideológiákból való kiábrándulás — ahogy más területen — a képzőművészek körében is eléggé általános volt, de az apolitikus magatartás és nyilatkozatok többnyire meglepő politikai tisztánlátást takartak; mindenesetre ezek cégere alatt éppúgy megtaláljuk a rendszerrel való egyet nem értést, mint az iránta való elkötelezettséget. A „politikával soha nem foglalkoztam” kijelentések a konzervatív-akadémizmus képviselőinél a rezsim korlátlan kiszolgáltatását, sokszor nacionalista és irredenta eszmék kifejezését voltak hivatva leplezni. A polgári művészet elefantantontornya viszont, az adott körülmények között, sok vonatkozásban hadállásnak minősült, védelmül a terjeszkedő barbárság ellen, őrzőhelyül a humanista értékek számára. Az ellentétéktől feszülő társadalomban voltaképpen nem lehetett semleges maradni. A képzőművészeti közéletet egyre-másra felkavaró, állásfoglalást követelő és kiváltó események, viták, lokális színezetük ellenére is összefüggtek az egész társadalmat érintő nagy kérdésekkel. A húszas-harmincas évtizedforduló gazdasági-politikai válságának talaján a kulturális területen is robbanásig fokozódott az indulatok. A megelőző néhány évben újra hátrálni kényszerült ókonzervatívok dühödt akcióinak, s az általános politikai helyzet romlásának következményeképpen a kulturális irányítás is igyekezett szorosabbra fogni a gyeplőt. A modernebb törekvések számára addig engedett szabadabb kísérletezéseknek különböző megszorításokkal szándékoztak gátat szabni. Korlátozták a progresszívek külföldi bemutatókon való szereplését, „rendet csináltak” az oktatás területén, akciókat indítottak egy elképzelt, egységes nemzeti művészet megteremtésére. Hóman minisztersége alatt ennek érdekében szervezték meg a minden irányzatot bemutatni kívánó Nemzeti Képzőművészeti Kiállításokat a fővárosban, vidéken pedig — decentralizálással is a központi célkitűzést szolgálva — az ún. Művészeti Hetek rendszerét. A kiszabadult szellem azonban már nem lehetett visszazárni a palackba. A harmincas évek elejének forradalmi hulláma erőteljes polarizálódást, kristályosodó új törekvéseket, megváltozó hitt új eszmék terjedését, s nem utolsósorban marandó műveket hozott a képzőművészetben is.

Az anyagi körülmények további romlása ellenére is tapasztalható eme fellendülés okai között kétségkívül szerepet játszott az a tény, hogy az átmeneti bizonytalanság után rendkívüli mértékben megerősödött a művészet funkció tudata. Szinte minden törekvés elvívé, célratörővé vált, de legalábbis ideológiai indoklást vagy színezetet kapott. Csak a fogalmak maradtak változatlanul többértelműek, ellentmondásosak. Rabinovszky 1929-es, a Nyugatban közölt, egyértelműen az akadémizmus, a retrográd művészet ellen íródott cikkében, mely „Művészeti konzervativizmust követelünk” címmel jelent meg, arra mutatott rá, hogy a konzervativizmus nem egyéb, mint a múlt értékeinek eleven megőrzése, erre viszont csak az igazi, a tradíciót éltető és újjáteremtő nagy alkotók képesek. „Nem engedjük át az akadémikus lovakoknak az őket meg nem illető szép 'konzervatív' jelzőt... Konzervatívok mi vagyunk, nem ők.” Ezek alapján — kényszerű pleonazmussal ugyan, de nem egészen alaptalanul — beszélhetnénk egyfelől retrográd, másfelől progresszív konzervativizmusról, ehhez hasonlóan elzárkózó, illetve elkötelezett l'art pour l'art-ról, vagy ami még különösebb, nacionalista, valamint nemzetközi internacionális stílusról. Közismert ugyanis a konzervatív akadémizmus, az építészeti, szobrászati, festészeti historizálás nagy nemzetközi elterjedtsége, makacs egyetemessége a századforduló körüli évtizedekben. Furcsa módon mégis ennek az irányzatnak a képviselői, elméletírói és támogatói vádolták kozmopolitizmussal az újabb nemzetközi áramlatok hazai képviselőit.

A magyarság, magyarosság, népiség kérdése, ennek értelmezése és a konkrét művekben való megmutatkozása egyébként szinte vízvázalásztó volt a korszakban, s jól tükrözte a művészek politikai orientációját is. Összhangban a rendszer politikai-ideológiai alapállásával a kultúrpolitika egyre határozottabban követelte a nemzeti vonások érvényre juttatását az építészetben és a képzőművészeti, iparművészeti műfajokban. Noha ez a törekvés itt, főleg Lechner Ödön, Lajta Béla és mások tevékenysége nyomán, régóta eleven volt (s ezek a bartóki kezdeményezése is hatással voltak), a nacionalizmus, irredentizmus, turanizmus gondolatkörével párosulva, s a hivatalos követelmény szintjére emelkedve most bőven termette vadhajtásait. Kállai Ernőnek 1926-os, Magyarország és európaiság című írásában még csupán bizonyos elvektől, szélsőséges nézetektől kellett elhatárolnia magát (miközben maga is leszögezte, hogy „a magyar lélekben európai és ázsiai vonások találkoznak”), Pátzay Pál tizenhat évvel később megjelent, de a fenti témához közvetlenül kapcsolódó tanulmánya viszont (Szobrászatunk magyarsága és európaisága) már konkrét művekkel, az ősmagyar, mélymagyar, valódi magyar típusok megformálására irányuló szobrászi próbálkozásokkal is hadakozni volt kénytelen.

A korszak művészeti termésének egészét vizsgálva, beleértve az alkalmazott műfajok széles körét is, feltűnik a fokozott politikai-ideológiai meghatározottság és irányultság, mind pozitív, mind negatív értelemben. A rendszert reprezentáló kulisszaépítményektől a korszerű munkáslakás tervekig, az irredenta szobroktól az illegális kisplasztikákig, a dicső nemzeti múltat feldolgozó állatörtenelmi freskóktól az egyetemes rangú és mondanivalójú táblaképekig, a díszmagyartól és Bocskai-ruhától egy új ízlést megalapozó iparművészeti tervezésig rendkívül széles a skála, s valamennyi törekvés mögött kitapintható a valamiért vagy valami ellen való fellépés szándéka.

A vizsgált időszak legnagyobb novumának kétségkívül a szocialista képzőművészet — minden ellene irányuló erő ellenére történő — kibontakozását tekinthetjük. Ez a kibontakozás persze kétségkívül relatív volt, hiszen szocialista művészetünk legjobbjai — mint sokan mások is ebben a korban — kivétel nélkül többre voltak hivatottak annál, amit ténylegesen adni tudtak. Igazi kiteljesedésről egyikük esetében sem beszélhetünk. Ezen túlmenően a korszak szocialista művészetének megítélésénél figyelembe kell vennünk azt a tényt is, hogy — különösen a szobrászatban — óriási mértékűnek mondható az elkészült művek pusztulása, részben a nemes anyagban

való kivitelezés lehetetlensége, a vásárlások elmaradása, a szándékos megsemmisítés, vagy a történelem vak véletlenjei miatt. Az elpusztult alkotásokat pedig semmilyen értelemben nem pótolhatják az esetleges fennmaradt fotók, leírások, korabeli értékelések, s az ezek alapján történő rekonstrukciók.

Ha a korszak szocialista művészetéről beszélünk, indokoltnak látszik az eddigi határok tágítása. Azaz nem kizárólag a munkásmozgalommal kapcsolatban álló, abban aktívan résztvevő, magukat nyíltan szocialistának vagy kommunistának valló művészek munkáit, nem is csupán a kifejezetten szociális tematikájú, mozgalmi vonatkozású műveket kell vizsgálnunk, s tekintenünk e körbe sorolhatónak, hanem mindazokat a műveket, amelyekben a szocializmus eszméjének lényege, végső célja, értelme a Fülep Lajos által idézett (Derkovits helye, 1969) marxista meghatározás szerint tehát „az emberek testvérisége, az emberi lét nemessége” nyert megfogalmazást, amelyekben az ember felmagasztosul, esendő embervoltában is szinte isteni lényként jelenik meg. A történelmi események, a kor egyre embertelenebbé váló körülményei, az általános másra vágyás egyeseket a forradalmi munkásmozgalomhoz irányított, másokat öntudatos félrelátásra késztetett, műveik lényegi rokonsága, egy magasabb szinten való szoros összetartozása mégis nyilvánvaló. Korszakunk legkiválóbbjai, Nagy István, Medgyessy Ferenc, Egry József, Ferenczy Béni, Ferenczy Noémi, Bokros Birman Dezső és Derkovits Gyula — minden felszíni, direkt törekvésbeli vagy stílusirányú különbség ellenére — voltaképpen ezen az alapon állíthatók egymás mellé.

Stílusirányú vonatkozásban keresve a többé-kevésbé minden műfajban közös, az előbbi korszak művészetétől lényegesen különböző, sajátosan a vizsgált időszakra jellemző jegyeket, domináló törekvéseként az élménybázisú természetelvűség, a hitvallás emberközpontúság és a szilárd tradicionalizmus elvei alapján álló, a század első évtizedeinek európai és hazai stíluskezdeményezéseiből leszűrte tapasztalatokat is integrálni akaró irányzatokat emelhetjük ki. Ez utóbbi mozzanathoz hasonló jelenség-terjedés természetesen már korszakunkat megelőzően is találkozhattunk, különösen a Nyolcak és aktivisták művészetében, ahol is a cézanne-i klasszicitás a matisse-os „vadsággal”, illetve az expresszionizmus-futurizmus dinamikája a kubista-konstruktivista szerkezetességgel párosult. Ez a fajta sajátos eklekticizmus, az elveiket tekintve igazán összeegyeztethetetlen stílusirányú törekvések szintetizálására a húszas-harmincas években mondhatni általánossá vált. A széles körű elterjedtségen túl a változás azonban abban is megmutatkozik, hogy a modern irányzatok stíluselmei rejtettebben vannak jelen az általános harmonikus, nyugodt, az impresszionisztikus, realisztikus vagy klasszicista vonásokat hangsúlyosabban érvényre juttató felszín mögött. Kétségkívül kompromisszumról van itt szó, amely tehát jelenti egyrészt a különböző modern stíluskezdeményezések eredményeinek összesítését, másrészt a korszak adott körülményeivel, lehetőségeivel való egyezkedést is.

E voltaképpen eléggé behatárolható, a felismerhetőséget, meghatározhatóságot lehetővé tevő korszakstílus elnevezését illetően szaktudományunk, a mintegy félszázados távolság ellenére, meglehetősen zavarban van. A korszak művészeti törekvéseinek zömét átfogó stíluselnevezésre eddig még kísérlet sem történt. Az egyes műfajokban, vagy csak bizonyos csoportokra alkalmazott meghatározások azonban így is magukban foglalják a fenti, általánosítható jellegzetességeket. A korábbi ismert fogalmaknak és stíluselnevezéseknek az „új”, „poszt” vagy egyéb jelzővel történő összevonása mutatja a régi módosulását, újként való létezését. Az újklasszicizmus, új természetlátás, posztnagybánya, új tradicionálizmus, újrealizmus stb., mind a régihez való kötődést, de a sajátosan újat is jelölni kívánja. Az újrealizmus elnevezést a képzőművészet vonatkozásában, a rokon tudományoktól, pl. az irodalomtörténetétől eltérően, művészet-történetírásunk mind ez ideig meglehetősen lehatárolt érvénnyel használta, tiszteletben tartva ezzel a fogalom korszakbeli, korlátozott érvényű használatát. Úgy tesz azonban, hogy a legátfogóbban érvényes, a húszas

harmincas évtizedforduló nagy eredményeit, így a fentebb megnevezett kimagasló életműveket is befogadó — nem csupán és nem is elsősorban stílári értelemben használható — elnevezés éppen az újrealizmus kifejezés volna.

A korszak művészetének dominálón kompromisszumos, sajátosan összetett stílusjellege különös módon még az opponáló, a kifejezetten újra törekvő irányzatokra is érvényes. Az utólagos terminológiával szentendreinek nevezett, Korniss—Vajda-féle, konstruktív-szürrealis elemeket ötvöző, eszmeileg a fülepi—babitsi—bartóki elvekből táplálkozó stílus kisérlet emelhető ki ezek közül — ténylegesen a felszín alatti létezése ellenére —, mint a legjelentősebb törekvés. A másik, figyelmen kívül nem hagyható, hasonlóan a harmincas évek második felében, még inkább a háború esztendeiben kibontakozó, nagyon is a felszínen egzisztáló, realizmust és romantikát, naturalizmust és stilizálást vegyítő irányzat — amelyet a fiatal Szalay és Kerényi nevével jelölhetünk — meglehetősen zavaros eszméi alapjai, önkényes, modoros túlzásai ellenére — vagy éppen miatt —, már megszületése pillanatában számos követőre talált és — bizonyos, minden értelemben vett tisztulási folyamat után — igen tartós hatást gyakorolt művészetünk későbbi alakulására. (A terminológiai kérdések tisztázását nem könnyíti meg az a tény, hogy ez az irányzat is új realizmusként nevezte meg magát.)

Korszakunk végén egy általánosan várt, noha sokféle képpen értelmezett, új társadalmi berendezkedés reményében felerősödtek a korábban is sokat hangoztatott, közösségi művészetet követelő jelszavak. A művészek egyes csoportjai — a „római iskola” neveltjei is, meg a szocialista képzőművészek és a körük tömörülő haladó polgáriak — kiállításokon („1942”, Szabadság és Nép) mutatták be különböző középületek falaira szánt, „monumentalista” elképzelésű műveiket. Bizonyos értelemben megismétlődött tehát az, ami az indulás körülményeit is jellemezte: az új korszak beköszöntésének általános tudata, reménye, az arra való készülődés, s ugyanakkor az új korszak mibenléte, milyensége körüli teljes bizonytalanság. A jobboldali erők aktivizálódása mellett fokozódott a progresszió híveinek tömörülése, a jövőt illető elképzelések egyeztetése. Tény, hogy a háború befejeződésével, a fasizmus leverésével végbement történelmi változás nem érte váratlanul és teljesen felkészületlenül képzőművészeinket sem. Az alapokat megváltoztató új korszak kezdetével ezúttal sem indult új stílusáramlat, az erők azonban most is átrendeződtek. Az addig elnyomott, haladó jellegű törekvések felerősödtek. A kompromittálódott népi-nemzeti irányzatokkal szemben az európai igazodásúak kerültek az élre, s új tartalommal, főleg igazságtartalommal, valódi optimizmussal telítődtek a korábbi, közösségi indíttatású, monumentalista törekvések is.

A korszakzárást ezúttal is jelzi néhány nagy fontosságú életmű megszakadása. Számos nagy művész — így vagy

úgy —, a rendszer áldozataként pusztult el. Derkovits még 1934-ben, Nagy István 1937-ben, Vajda Lajos és Aba Novák Vilmos 1941-ben, Ámos Imre, Dési Huber István, Sugár Andor, Farkas István 1944-ben, Goldman György, Beck Ö. Fülöp, Molnár Farkas 1945-ben halt meg.

Nincs igazán találó elnevezésünk a korszak egészére, sem hazai, sem európai vonatkozásban. „A két világháború között” meghatározás sokat kifejez ugyan, de önmagában nem mond semmit e negyedszázadnak az egész emberiség jövőjét befolyásoló társadalmi és ideológiai változásairól, technikai felfedezéseiről és vívmányairól; nem érzékelteti a Nagy Októberi Szocialista Forradalom győzelme utáni új helyzetet: sem a fiatal szovjet állam heroikus küzdelmét a fennmaradásért, a fejlődésért, sem Európa országainak, uralkodó osztályainak félelmét és összefogását a kísértetből valósággá vált kommunizmus térhódítása ellen; nem utal a század embereinek életét — és sok vonatkozásban művészetét is — alakító tényezőkre: a tömegkommunikáció, a közlekedés forradalmára; a rádiózás, a fényképezés és a hangosfilm széles körű elterjedésére, a repülés térhódítására; nem jelzi a legnagyobb és minden bizonnyal a legveszedelmesebb tudományos eredmény, az első atomreaktor elkészülését sem. Az emberiség tartós jólétének vagy végleges pusztulásának a lehetősége pedig e negyedszázadban alapozódott meg.

Ilyen távlatokból nézve korszakbeli művészetünk röghözkötött, csaknem minden vonatkozásban a hazai politikai, ideológiai, gazdasági körülmények által meghatározott jellege fokozottan nyilvánul meg. Tehetőségekben nem volt hiány. Ahogy a tudomány és technika szinte valamennyi e korban jelentőssé váló ágában, beleértve az atomkutatást is, hozzájárultunk a haladás-hoz, úgy a művészet legkülönbözőbb területein, a tradicionális műfajok között legfőképpen a zenében — Bartókkal és Kodályjal —, de a filmművészetben, a fotózásban is számottevő eredményeket mutattak fel itthon dolgozó, vagy innen menekülésre kényszerített, külföldön letelepedett hazánkiai. Az építészetben, néhány nem lebecsülhető hazai teljesítményen túl, Breuer Marcel révén kapcsolódtunk a század legkorszerűbb törekvéseéhez. A képzőművészet legújabb irányzatainak kísérletezői és megalapozói között — a korai emigráció számos tagja mellett — Moholy-Nagy László nevét találjuk. A korszak magyar művészetének legkimagaslóbb képviselői azonban mégis azok, akik a hazai nehéz körülmények között alkottak maradandót, érzékeltették az itt élők küzdelmét, foglalmazták meg gondolatait, kétségbeesését és reménykedését. Két világháború közötti képzőművészetünk legnagyobb értékei tehát éppen a röghözkötöttségben, a súlyos valóságtartalomban, a kor viszonyainak, emberi érzésvilágának hiteles feltérképezésében ragadhatók meg.

Kontha Sándor

RÉGI KAUKÁZUSI AZERBAJDZSÁN SZŐNYEGEK

A kaukázusi szőnyegműveltség általános kérdései.

A nemzetközi szőnyeg-szakirodalomban kaukázusi szőnyegműveltségről írnak ma is, ugyanúgy mint a múlt század végén, illetve a XX. század első évtizedeiben. Ennek a felfogásnak van létjogosultsága, mert a kaukázusi szőnyegműveltség, a kereskedelem és az első tudományos igényű munkák is nem nemzetiségi származásuk szerint osztályozták az ismert kaukázusi szőnyegfajtákat, hanem aszerint, hogy a kérdéses szőnyeget melyik városban, vidéken, vagy melyik faluban készítették. A szőnyegek meghatározását nemcsak az nehezíti, hogy a Kaukázusban ötven nemzet él egymás mellett, néha egy városban féltucat különböző nép, hanem az is bonyolultá teszi, hogy egyes szőnyegtípusokat nagyon csekély eltéréssel egyaránt készítenek azerbajdzsánok, örmények, sőt dagesztániak is. A szovjet állam megalakulása után kialakult önálló kaukázusi szovjet köztársaságok (Arménia, Grúzia, Azerbajdzsán) tudományos intézetei és múzeumai az új helyzetnek megfelelően joggal fejtik ki nézeteiket a sajátos nemzeti jelleggel bíró művészetükről, s a szőnyegek esetében túlnyomórészt népi-iparművészet-ről (kézműveltségről). A régi szakkönyvekben is vannak utalások, hogy a kérdéses szőnyeget melyik nép készítette, enniben felvázolódott tehát a régi szakirodalmi munkákban is a kaukázusi szőnyeggyártás egyes nemzeteihez kötődő ténnye, de ez régente másodlagos kérdés volt. A két világháború közötti szovjet néprajzi és iparművészeti tudományos munkákban erőteljesen hangsúlyozták a kaukázusi népeket összekötő közös vonásokat (például a mintakincs elemzésénél, vagy egy-egy szőnyegtárgy felhasználásának ismertetésénél), sajnos az utóbbi években kiadott szovjet kaukázusi munkákból ez a felfogás majdnem teljesen hiányzik.

Az egyes kaukázusi szőnyegtanulmányokat tanulmányozva úgy tűnhet, mintha minden kaukázusi nép teljesen önállóan és a másiktól elszigetelve alakította volna ki művészetét, s ez a művészet ily módon érte el zenitjét. Ez a felfogás nem óhajt számolni a kaukázusi népeket évszázadok óta összekötő erőkkal és megtermékenyítő hatásokkal, ezért zavarja a kutatás menetét és nacionalista nézeteknek adhat menedéket, mert félreteresz olyan történeti tényeket, amelyek egyértelműen a kaukázusi népek művészetét és hírnevét öregbítik. Adam Mez svájci tudós a bagdadi kalifátus koráról írt művében meggyőzően bizonyítja, hogy a fényes udvartartás legnagyobb szőnyegszállítója már a X. században az örmény nép volt. Az örmények és az azerbajdzsánok ősidőktől fogva együtt éltek, s bizonyosan hatottak egymás szőnyegműveltségére is. Lehetséges, hogy az azerbajdzsánok is készítették szőnyeget a bagdadi kalifáknak. A IX–X. sz.-i arab utazók megemlíti a tabaszaráni (dél-dagesztáni) szőnyeget, mint nagyon értékes és az örmény szőnyegekkel vetekedő készítményeket. A tabaszaráni vidék és Azerbajdzsán ősi szőnyegszövő városa Kuba és környéke egymással határos. Szé a két vidék (beleértve a Sirván kánaságot is) mindig hatott a két terület és a két nép szőnyegműveltségére. Az első látásra is sok közös vonás van a dagesztáni és a kuba-sirván típusú szőnyegek mintázataiban, s a régi örmény szőnyegekben is felismerhetők e

táj mintakincseinek elemei. Mindez azt mutatja, hogy a kaukázusi szőnyegműveltség egészének története jóval gazdagabb, mint az egyes kaukázusi népek szőnyegműveltségének ismertetése.

Az azerbajdzsánok szőnyegműveltsége sem a XII. században alakult ki (Nizámi Gandzsevi híres azerbajdzsán költő idején, aki műveiben megemlíti a szőnyeget is), hanem jóval előbb és ezt ma már régészeti leletek (szővőszékek maradványai) is bizonyítják. A nyugat-európai és elsősorban a tengerentúli szőnyegkutatók nagyobb része úgy folytatta a kaukázusi szőnyegműveltség kutatását, hogy a tanulmányozott és a gyűjteményükben levő szőnyegek kiállításokon történő bemutatása után a legtöbb emberben olyan vélemény alakulhat ki, hogy a kaukázusi népek szőnyegműveltsége legfeljebb néhány évszázaddal ezelőtt keletkezhetett. A kutatók néha félnek egy-egy feltevés kimondásától, s nem veszik igénybe a történelmi, régészeti, néprajzi, művelődéstörténeti vagy közgazdasági adatokat, habár ezek nagyon sok támpontot adnak a szőnyegművészet alaposabb megismeréséhez. A legtöbb szakkönyv a szőnyegműveltség kialakulását és létrehozott értékeit elszigetelve a kor történeti háttérrel mutatja be, s eluralkodott a nagy haszonnal járó, de egyoldalúságokhoz vezető tárgyleírási módszer.

A kaukázusi népek gazdaságával (mezőgazdaság, ipar, kézműipar és kereskedelem) foglalkozó könyvek számunkra nagyon értékesek, mert ezek jóval közelebb állnak a valóságos élethez és adataik is jobban szolgálják a szőnyegműveltség megismerését és helyzetének értékelő elemzését. A keleti szőnyegekkel foglalkozó kutatók többsége a vizsgálat során a műtárgyból indul ki, ez helyes ugyan, de a műtárgy önmaga nem világíthatja meg az adott tárgy keletkezésének és felhasználásának társadalmi hátterét. Közismert, hogy legtöbb kutató hangsúlyozta ezen műveltség kialakulásánál a szükséges nyersanyagok (gyapjú és festékek) bőségét, de azt már jóval kevesebben említik meg, hogy munkaerő is volt bőven. Ez nagyon lényeges dolog, mert a keleti szőnyegművészet múlt század végén elkezdődött hanyatlását hajlamosak vagyunk pusztán az anilinfestékek alkalmazásából levezetni. Valójában bonyolultabb társadalmi és gazdasági folyamatok idézték elő a szőnyegműveltség lehanyaglását, mert a kaukázusi népek gazdasági helyzetében már a fenti időszakban lassan olyan átalakulások mentek végbe, amelyek elvonták a munkaerőt a szőnyegkészítésről. A múlt század elején és közepén (egészen az 1870-es évekig) a mezőgazdaság nem volt képes egész éven át a nők munkaerőjét lekötni, ezért bizonyos időszakokban a háziiparszerűen üzemelő szőnyegtermelésre volt idő és munkás kéz is. A kisebb kaukázusi városokban természetesen dolgoztak önálló szőnyegtakácsok (iparosok) is, legtöbbjének voltak birkanyájai, földjük vagy gyümölcsösük. A nagyobb kézműipari műhelyek (manufaktúrák) a XIX. században már nem működtek, vagy nem tudunk rólok. A városi festődék egyaránt szolgálták a falusi háziipart és a városi önálló takácsmestereket is. A városokban dolgozó festőiparosok (ezek textíliákat és gyapjút festettek) már a mongolok XIII. századi betörése előtt léteztek és a műhelyeik is jövedelmezők lehettek, mert a mongolok az adózó iparosok jegyzékében külön is

megemlíti őket. Ezek a festődék rendszerint indigóval dolgoztak (kékfesték), de tudunk róla, hogy Jerevánban a XIX. században még kétféle festőde működött, az egyikben csak vörösré, a másikban csak kékre festették a textiliákat. Emellett a falvakban is megfestették kellő színűre a gyapjúfonalakat a háziipart űző asszonyok.

A szőnyegek felhasználása. A szőnyegkereskedelem.

A Kaukázusban a szőnyeget széles körben felhasználták, de a használat társadalmi jellegét tekintve mégis kétféle alkalmazását kell kihangsúlyozni. Az első és talán ez a legfontosabb, a szőnyegek és különféle szőnyegtárgyak felhasználását a kaukázusi lakosság életfeltételei követelték, mivel a pásztorkodó állattenyésztés nagyon sokféle szőnyegkészítményt igényelt. (Ezeket a bevezetésben már felsoroltuk.) A Mili- és a Moghani szeptepén nomadizáló lakosság főleg nemezsből készült szőnyeget és könnyebb szövött palaszokat és kilimeket készített és használt. A nemezszátor tetejéről az eső leperog, a palasz és a kilim is könnyebben megszárad ha eső érte, s a vándorlás sem tette őket tönkre, mint a csomózott fajtájú szőnyeget, mivel ezek az esőt, szelet kevésbé viselik el, mint az igénytelenebb és olcsóbb nemezszőnyegek. A városi lakosság a szőnyeget szék, diványok, ágyak és asztalok helyett használta, továbbá a mecsetekben kultikus célokra imaszőnyeget. A kaukázusi nomádok szőnyeget egyesek durvább készítményeknek tartják, de ez az értékelés csak megszorításokkal érvényes, mert például a Moghani szeptepé vidékén készített nomád szőnyegek (finom színeikkel és kitűnő kéziművészetükkel) felveszik a versenyt a Kuba, Susa (Karabagh), Sirván és Baku városok környékén keletkezett színvonalas szőnyegkészítményekkel is. Igaz, hogy az előbb felsorolt vidékeken már elsősorban letelepült lakosság élt, aki földműveléssel, állattenyésztéssel, gyümölcstermesztéssel és iparral foglalkozott. Ez hatott szőnyeggyártásukra is és növelte azok művészi értékét. A készítmények nagyszerűségét azonban nem elsősorban a városi élet fejlettsége biztosította, s ez áll a Karabagh és a Kuba-Sirván területre is, hanem az a körülmény, hogy a szőnyegek használata általános társadalmi szükséglet volt. Szőnyeget a falvakban úgyszólván minden család készített, s hasonló volt a helyzet a mezőgazdasági jellegű városokban is. Vannak adatok arról is, hogy a kaukázusi lakosság szőnyegekkel is adózott a perzsa helytartóknak. A szőnyeget a kánok (a perzsák bizalmi emberei) a háztartásukban használták fel, esetenként elajándékozták, vagy még többször a nagykereskedőknek adták el. A legtöbb kánságban valószínűleg a kán magának tartotta fenn a szőnyegekkel való nagybani kereskedés jogát, azaz ők adták el a kelendő árut a külföldi kereskedőknek. Fejlett szőnyegkereskedés volt Sirván, Kuba, Karabagh és Baku vidékén már az Oroszországhoz való tartozás (1806) előtt is. A kaukázusi szőnyegkutatással foglalkozó szerzők arról is említést tesznek, hogy a paraszti robotban — ezt finomai úgy nevezték, hogy „segítség a földesúrnak” — szőnyeget is készítettek a helyi hatalmasságoknak. Sok szőnyeget vásároltak a hivatalnokok, a kereskedők, a papok (ezek rendszerint ajándékba kapták), s azok a városi és falusi lakosok, akik valamilyen oknál fogva nem foglalkoztak szőnyegkészítéssel. Semaha városban és vidéken főleg selymet termeltek, ahol ez bevált, ott a szőnyeggyártás visszaesett és a lakosság a birkákat tartó vidékekről szerezte be a szükséges szőnyeget.

A XIX. század elején Azerbajdzsán területe Oroszországhoz került, a vasútépítések is megkezdődtek, a cári állami és katonai adminisztráció emberei is jó vásárlói lettek a kaukázusi szőnyegeknek. Korábban is szállítottak Oroszországba és más külföldi piacokra kaukázusi szőnyeget, de a kiszállítást a XIX. században bekövetkezett kapitalista fejlődés erőteljesen felfokozta. A korábbi századokban a szőnyeg esetleges árucikke volt a különböző kánságoknak. Az iparosodó, mezőgazdaságát az orosz nagytőkés üzemekkel kapcsolatba kerülő gyapot, selyem és gyapjútermelő (köolajat nem is említve!) azerbajdzsáni vállalkozó tőkés (aki lehetett orosz, örmény és külföldi

is) már elsősorban a piacra termelt és a szőnyegkészítők is a kapitalista piac részére termeltek. Korábban a szőnyegkészítők, akik túlnyomórészt házaknál dolgozó népművész takácsnők voltak, elsősorban a család, azaz a saját szükségletükre termeltek, s másodsorban eladásra (a piacra) és esetleg adó fejében is készítettek szőnyeget. Az ipar, a mezőgazdaság a kereskedelem, a pénzforgalom erőteljes kifejlődése a régi termelési és társadalmi formákat felbontotta és új helyzet alakult ki. A szőnyegek iránti piaci kereslet megnövekedett, más oldalról viszont a gyapjú ára is növekedett, a munkaerő is drágább lett, pontosabban más területeken jobban megfizették, ezért a szőnyegkészítés feltételei is teljesen megváltoztak. Platon Zubov nevű orosz a XIX. század elején még feljegyezte, hogy Kuba városában olyan kitűnő takácsiparosok dolgoztak, akik Jermolov cári generális parancsára flamand mesterek rajzai nyomán gobelint is szőtték.

A kaukázusi öreg emberek visszaemlékezései szerint a kánok néha perzsa mestereket is meghívtak, hogy a perzsi szőnyegkészítés fejlett technikai fogásait a tehetős karabaghi parasztnőknek átadják, az is előfordult, hogy a kánok a birtokaikon taníttatták az ügyesebb fiatal takácsnőket. Lehetséges, hogy a Kaukázusban ezért neveznek egyes mintákat ma is „fejedelminek” (azaz a kántól valónak). A tehetősebb rétegek vásároltak szőnyeget Perzsiából és Törökországból is, s ez lehetőséget adott más népek szőnyegkultúrájának megismeréséhez.

Az iparosodó kaukázusi városok, a duzzadó állami hivatalnokréteg és a kereskedők egyre több szőnyeget követelnek a termelőktől. A parasztság vásárolni óhajtott és adózni is kell, ezért egyre több szőnyeget termelnek és visznek piacra. A szőnyegek többségét ugyan a falvakban megjelenő kupec felvásárlók veszik meg, akik aztán átadják a városi nagykereskedőknek. Ez kétszeres megvásárlása a háziiparos takácsnőknek, akik nem érnek rá ezzel foglalkozni és nem is értenek a kereskedelmi ügyletekhez. A termelő a kisebb és messzi vidéken fekvő falvakból ritkán jár be a városokba, a megtermelt szőnyeg mennyisége sem teszi lehetővé a rendszeres piacra járást (keves szőnyeget készít) és a külföldi piaccal sem állhat kapcsolatban. A nagykereskedők sem jártak ki a hegyekben levő falvakba, ez számukra sem volt kifizetődő, a munka nehezét a termelő végzi, a begyűjtést a kupec és a haszon tetemes része a városi tőkés vállalkozóhoz került, aki közben tartotta a felvásárlókat is. A városi nagyvállalkozó megszabta az árakat, ezzel a termelést is, a technikai szint emelésére nem sokat adott, legfeljebb jobb minőségű festékekről igyekeztek gondoskodni. A szőnyegkészítő szerszámok a XX. század elején ugyanolyan primitívek maradtak, mint a korábbi századokban, kártolót, fonáleverőt, kést és ollót, s újabban állószövőszéket használtak.

A szőnyeggyártás alapja a szükséges nyersanyagok és a munkaerő létezése, s ez a Kaukázusban megvolt. A Kaukázusban birkákat jóformán mindenki tartott: birkákat nevelt a nomadizáló, a félnomád, a földművelő és a kézművesréteg is, mert sok és kitűnő legelő van. Legeltetni lehetett az erdőkben, az aratás utáni és a parlagföldeken is. Arméniában a nyári legelőknek használt terület a föld 46%-a, Azerbajdzsánban 40%-a. Téli legelőterület is volt bőven, ez főleg Azerbajdzsánban: a Kaszpi-tenger vidékén, a Kura és az Araksz folyók völgyében, a Mili- és a Moghani szeptepén, a Sirván kánságban, s a Karabagh hegységben. Arméniában és Grúziában is kitűnő legelők vannak. Ezekben a vidékeken nyáron valóságos kiég a föld, télen van ugyan eső, de alig van hideg, az alacsony és gyér fű a birkáknak és a kecskéknak megfelelő.

A magas kaukázusi hegyek alacsonyabban fekvő részein kitűnő alpesi jellegű legelők vannak. Ezek kitűnő nyáriszállások, ahová főleg birkákat és kecskéket szoktak felhajtani, marhákat ritkábban. A legeltetés menete úgy folyt le, hogy ősztől tavaszig a birkák a téli legelőkön tartózkodtak, majd április végén, vagy május elején a hegyek lábához (jazdag) terelték őket; júniusban már fent volt a nyáj a dús fűvű hegyilegelen (ejlag), ahol őszi tartózkodtak és télre újra visszatértek a völgyekben levő szállásokra (kislag).

A birkákat tartó gazdák többsége egyben földművelő is volt, jóval kevesebb török fajú törzs és főleg a kurdok foglalkoztak kizárólag állattartással. A grúz, az örmény és az azerbajdzsán földművesek elsősorban nyárra hajtották fel birkáikat a hegyi legelőkre és újabban igyekeztek télire takarmányt gyűjteni. A birkák közül azokat tartották, amelyek a szomjúságot, a sovány táplálkozást, a kihajtást (vándorlást) jól bírták, s a jó legelőkön gyorsan feljavultak és bőven adtak gyapjút, húst, faggyút és tejte.

A kaukázusi nők hagyományos foglalkozása a szőnyegszövés volt, s egyes vidékeken a selyemhernyó-tenyésztés. Ezt a munkát a család gondozása mellett otthon is folytatni lehetett. Családi hagyomány volt, hogy a nyolc-tíz éves lányka hetenként egyszer az idősebbek irányításával a szövőszék mellett is dolgozott. A nők feladata volt a családot a szükséges szőnyegekkel ellátni, a lányok hozományát elkészíteni és a piacra (eladásra) termelni. A jó takácsnőt a falvakban megbecsülték és asszonytársaik tanultak tőlük, ez növelte önérzetüket és felkeltette természetes hiúságukat és munkakészségüket. A család kiszolgálása és a szőnyegszövés a nőket otthon ülésre kényszerítette, s bezárta őket a faluba, ahonnan úgyszólván kimozdulni sem tudtak. A török és az iráni népeknél a muzulmán vallás előírásai szerint a kényelmetlen fátlyat és földig érő köpenyt is hordani kellett, s a nők félig-meddig rabok voltak, mert munkaerejüket a férj és a család teljes mértékig igénybe vette, úgyszólván kiszákmányolta.

A gyapjú nyírása, esetleg beszerzése a férfiak dolga volt, a gyapjúfonalakat is ők szállították be festésre a városi kékfestődébe és a kész szőnyeg eladása is rájuk volt bízva. A nőket terhelte a háztartás (főzés), a gyerekek nevelése, a favágás, a kenyérsütés, a ház karbantartása és építkezés esetén téglák készítése, továbbá minden mezei munka és télire a termés begyűjtése. Mindemellett a nők évszázadokon át igen nagy kezűgyességre tettek szert a fonalak fonásában, a szövésben és a szőnyegszövésben. Ezzel a munkával tölthették ki a megmaradt szabadidejüket, ha volt egy szabad órájuk, s a szőnyegkészítést bármikor félbeszakíthatták és alkalmas időben újra elővehették. A szőnyegkészítés tulajdonképpen a művészi önkifejezés eszköze volt a kaukázusi nők kezében, s a Nagy Októberi Szocialista Forradalomig úgyszólván egyetlen lehetőség volt, hogy személyiségüket kialakítsák és művészi alkotómunkát végezzenek.

A kaukázusi szőnyegkereskedelem fellendülésének egyik legfontosabb tényezője volt a vasútvonalak kiépítése. Baku és a fekete-tengeri Batumi városa között a vasútvonal 1883-ban lett kész. Kazak, Gendzse, Semaha Kuba Baku és Susa városokból ezen a vasútvonalon jutott el a szőnyeg a legfontosabb szőnyegtermelő vidékekről Batumi kikötőjébe, vagy a másik szőnyegkereskedelmi központba Tiflisz (ma Tbiliszi) városába. A Kaukázusból (Dagesztánnal együtt) 1886-ban vasúton kiszállítottak négyszáz tonna szőnyeget, s ennek ára 562,000 rubel volt, ez a kivitel 1888-ban már eléri a 964,000 rubelt. Tbiliszből szintén jelentős szőnyegkereskedelem volt, mert e városba 1886-ban hatszáz tonna szőnyeg érkezett és ebből elszállítottak négyszáz tonnát. Ez utóbbi adatban benne lehetnek a közép-ázsiai, a török és a perzsa területekről érkezett szőnyegszállítmányok is.

Az első világháború előtt a legnagyobb külföldi vásárlók az angolok, németek és az amerikaiak voltak, a franciák kevésbé, mivel ők a gobelint kedvelték. Az első elosztó piaci állomás Isztambulban volt, majd a következő Londonban, ahol a vám alacsony volt és ahová beérkezett mindenféle kereskedelmi igény. A londoni szőnyegpiacra bekerült szőnyegek 70–80%-a tovább vándorolt a nagyon igényes svájci, kanadai és amerikai műgyűjtőkhöz. A kaukázusi szőnyegek ára alacsony volt, mintázata művészi, színei ragyogóak, ezért a vásárlók kedvelték, s előnyére szolgált, hogy e szőnyegfajta majdnem minden lakás berendezésében jól felhasználható. Az első világháború alatt a szőnyegek ára emelkedett, majd a háború után meredeken lecsökkent. Az alacsony átvételi árak miatt a termelés a minimálisra csökkent és a jó nyersanyag is hiányzott.

KAUKÁZUSI FESTÉKANYAGOK. A FESTÉS ÉS PÁCOLÁS RECEPTJEI.

Az anilinfesték megjelenése. A festődék működése.

A kaukázusi szőnyegek színei választékosak, a színek árnyalatokban gazdagok, a mintázatok élénkek és festőiek, a színezések bársonyosan telt fényűek és nagyon tartósak. A színek száma kilenc, (esetleg hét) és tizenkettő között van. A Kuba (Pirebedil) típusú szőnyegekben és az örmények lakta Zangezur hegységben (Gorisz faluban) előfordult tizennégy, illetve huszonhárom különböző színárnyalat egyetlen szőnyegen. A kaukázusi szőnyegek színskálája felveszi a versenyt a közép-ázsiai türkmén és a perzsa szőnyegekével is. Nehezen lehetne úgy osztályozni a kaukázusi szőnyegek színeit, hogy a sötétebb és a világosabb színek melyik vidéken fordulnak elő több esetben, mert meglepő színeltérések vannak egy-egy tájon belül is.

A Kaukázus-vidék változatos tájai a természetes növényi vagy ásványi eredetű festékanyagokat bőségesen biztosították. A festéket adó növényeket kertekben termesztették, vagy vadon termők voltak és a családok az erdőkben és a réteken gyűjtötték. A vegyifestékek megjelenése előtt a Kaukázusban majdnem minden háznál volt festőbuzér (vörös), sáfrányos szeklice (sárga), indigó (kék), gránátalmakérge (vörösesbarna), sáfrány (sárga), és egyéb más fű, vagy fa, esetleg cserje anyaga, mely a festésre alkalmas volt. A szőnyegek készítő vidékeken festékanyag mindenhol volt bőven, s csak nagyon ritkán kellett más vidékről beszerezni. Több száz kaukázusi növényfajta ad festőanyagot, s a különböző tanulmányok legalább negyvenféle helyileg felhasznált növényt említenek. Sajnos a régebbi szőnyegtanulmányokban sok esetben csak a helyi népies elnevezéseket használták (a latin elnevezéseket ritkábban), ezért néha nem lehet megállapítani, hogy milyen festőanyagokról van szó. A Kaukázusban mindenhol van erdő, s festésre a fák anyagát is felhasználták. A tölgy, a jávorfű, a kökényszilva, a mezei szilfa, a juharfa, az égerfa, és a cserszömörce is ad festőanyagot. A gyümölcsöskertek fái is rendelkezésre álltak: a dió-, az eper-, a vadalma-, a kajszibarack-, az őszibarack-, a körte- és a birsalmafa. A rétek füvei közül festőanyaggal rendelkeznek: a vadrezeda, az öreg lóhere, a kutyatej, a boglárka, a ballagófű, a kamilla, a keserűfű, a medvetalp és a tevéfű.

A szőnyegkészítésnél legelterjedtebb szín a vörös és ennek változatai, a vérvöröstől a sötétvörös-bordóig. Festőbuzér vagy maréna, törökül boja, örményül toren, gruzul endre, majdnem mindenhol megtalálható a Kaukázusban. Borcsalo, Gendzse, Kuba Karabagh, Nahicsevány és Ecsmiadzin vidékén sok van belőle. A festőbuzér sokféle színárnyalatot ad, s a festés milyensége az előzetes pácolási időtől, s attól függ, hogy a gyapjúfonal mennyi ideig áll a festőbuzérolatban. A festés minőségét az is befolyásolta, hogy milyen egyéb anyagot keverték a festőbuzérhoz (pl. kosenilt). Az is lényeges volt, hogy milyen színű volt a festésre szánt gyapjú, mert a szürkés színű gyapjúfonalakat nehezebb vörösre festeni, mint a fehér (krém) színű és tiszta gyapjút. A festőbuzérgyökér egyes részei különböző vörös szint nyújtanak: a gyökér héja barnászöröset, a belsőbb része vöröset, és a gyökér középső része világosvöröset. A festőbuzérgyökereket tavasz végén gyűjtötték, mert a növény ekkor tartalmazza a legtöbb festőanyagot. Derbent, Kuba, Tabaszarán, Kajtagi vidékén külföldre termelték, de 1872–1873-ban már a termést le se szedték, mert az olcsó vegyi festék piacra kerülése kiszorította a festőbuzért. A festőbuzért szárítják, tisztítják, feldarabolják és porrá törik. A feldolgozásnál a nyersanyag tetemes része (kb. 75%-a) hulladékká kerül. Az állati eredetű kosenil is különböző árnyalatú szép vörös színt ad, de ennek örményországi feldolgozása a feledés homályába merült és a XIX. században importanyagként fordul elő.

A kaukázusi szőnyegek másik kedvelt színe a sárga és ennek árnyalatai. A hegyi legelőkön fehérlóherét gyűjtötték, e növény szára és levele ismert sárga festőanyag. A tevéfű (vagy venike helyi elnevezésű növény) és az évelőfű a sztyeppés legelőkön fordul elő, s Kuba, Gendzse,

Agdam, Dzsebrail környékén a sárga szín anyaga. A vadrezeda, a festőrezeda is elterjedt, a kutyatej és a medvetalp szintén. A gyümölcsfák és bokrok közül sárga festőanyagot ad az eperfa ősz levele, a birs levele és fiatal hajtásai (sápadt sárgát), az őszibarack levele, az almafák fiatalabb kerge is sárgára festő. A hagymahéja vöröses narancsszínűt ad, a szömörceféle bokrok szintén (Kuba, Zangezur és Karabagh vidékén). A sárga egyébként keverőszíne (a kékekkel együtt) a zöldnek.

A kaukázusi szőnyegek sokféle barna szín látható, a világosabb barnától a sötétbarnaig. A diófa levele, a zölddió burka, a tölgysárga kerge, a szárított gránátalmakéreg a fiatal birs levele és hajtása, a vadszilvafa, a körtefa szép barna színeket ad, s ha vasgálccal keverik, úgy fekete szín keletkezik. Fekete színeket a kaukázusi szőnyegek ritkán alkalmaztak, leginkább abban az esetben ha indigókékhez nem nyúlhattak. A szőnyeg színeinek összhangját a fekete lerontja, a vasgálca a gyapjúfonalakat megtámadja és ezek a részek a szőnyegből hamarabb kikopnak. Szürke is ritkán fordul elő a kaukázusi szőnyegekben, ha ilyen színű fonalat óhajtottak, úgy szürke színű gyapjút kerestek, vagy a fonalakat tölgyszilvabaccsal szürkére festették. Sötétlila színt a Karabagh hegységben és Kuba város vidékén is használtak. Ebben az esetben a gyapjúfonalakat először festőbuzérral vörösre festik, majd egy velgija (?) nevű fa leveleivel újra átfestik a már megfestett gyapjúfonalakat.

Az asszonyok nemzedéke adta át egymásnak a család hagyományai szerint az ősi és nagyon egyszerű festési eljárásokat. Általánosan előírt szabályai a pácanyag, a festőanyag, vagy a rögzítő anyag (fixáló) felhasználásának mind a mennyiségét és minőségét tekintve nem voltak. Arra sem volt szabály, hogy a fonalak milyen hőmérsékleten és mennyi ideig legyenek a páclében vagy a festékben. Ezek a munkaműveletek egyéni felfogás, módszer és elhatározás alapján mentek végbe. A festési módszereket állítólag nem szívesen adták át, bár majdnem minden háznál hasonló módszerekkel festettek a nők gyapjúfonalakat. A családoknál felgyűlt tapasztalatok nagyon szép eredményeket szültek, bár azt is meg kell említeni, hogy a házilagos festésnél súlyos melléfogások és kudarcok is voltak. A festékanyagot szemre mérték, a hőmérsékletet és festési időt is egyénien oldották meg, nagyon különböző volt, hogy mennyi ideig hagyták a páclában, vagy a festékben a fonalakat.

A gyapjúfonalakat festés előtt a legtöbb esetben pácolni kellett és erre a célra általában timsót használtak. A festőbuzérral való festés (vörös) és a sárga színek előtt is pácolni kell a fonalakat. A timsóba (oldatba) kiegészítő anyagokat is tettek, ez legtöbbször vadszilva vagy egres volt, hogy az anyag savtartalmát növelje. Például negyven dkg gyapjúfonálhoz, melyet előzőleg lazán összekötöttek, egy nagy evőkanál tört timsót és borkősavat felhasználva felforralt oldatot készítettek és a fonalakat ebbe rakták, s ennyire melegítés mellett néhány órán át pácolták. Egy másik recept szerint öt kg gyapjúfonálhoz pácanyagnak használtak egy kg timsót és negyven dkg borkősavat. Volt aki három kg fonálhoz használt fél pácnak egy kg timsót és hét-tíz kanál borkősavat. A pácolás idejét néhol eredeti módon határozták meg: a meleg páclébe árpaszemeket dobtak, ha ezek a melegítéstől megduzzadtak és kipattantak, úgy a pácolást is befejezettnek lehetett tekinteni. A pácolás után a fonalakat hideg vízben ki kellett öblíteni és megszáritani. Mielőtt a festés műveletét elkezdték, a fonalakat hideg vízbe kellett mártani, hogy a festőanyagot jobban felszívják. A pácolás elősegítette a festék tökéletes felszívódását, a pácolás után a szín a gyapjúfonalakra teltebb és ragyogóbb lett.

A festőbuzérral való festésnél a művelet a következő volt: a megmosott, kiszáritott és porrá tört gyökereket két-három napra vízbe rakták, hogy a gyökerekből a festőanyag jobban kioldódjon. Az oldatba belerakták a már megpácolt fonalakat, majd enyhén melegítették. Ha sötétebb színt óhajtottak, úgy egy-két napig, ha világosvöröset, úgy rövidebb ideig hagyták az oldatban a fonalakat. Nagyon különböző ideig hagyták a fonalakat az oldatban és a festéshez különböző mennyiségű festőbu-

zért használtak. Az Uzunlar faluban (Arméniában) 16 kg gyapjúfonálhoz 1,5 kg timsót, 2 kg savanyú gyümölcsöt és 9 kg festőbuzért használtak fel. Ugyanebben a faluban dús vörös szín festéséhez szintén 16 kg fonálhoz 4 kg timsót, 3 kg gyümölcsöt és 12 kg festőbuzért használtak el. Ezen a vidéken, Snoh faluban, egy kg fonálhoz 0,71 kg festőbuzért alkalmaztak és a fonalak szép pirosak lettek.

A fonalakra a festéket a marhák vizeletével fixálták, a leghatékonyabb rögzítőszert a bivalyok vizelete volt, mert ez ammóniatartalma miatt a megfestett fonalak színét sötétebbre változtatta. Fixálás a vizeletben két-három órán át tartott, s a fonalakra annyit kellett ráönteni, hogy az anyagot teljesen ellepje. A gyapjúfonalakat a fixálóoldatból kivéve előbb megszáritották, majd csak ezután öblögtették ki alaposan hideg vízben és a végleges szárítás csak ezután következett.

A sárga szín festésénél sok esetben a pácanyagot és a festéket egyszerre használták fel. Egy recept szerint 60 kg fonálhoz 11 kg fehérherét, 2 kg őszibaracklevelet és 9 kg timsót használtak fel és szép sárga színt kaptak. Egy másik recept 16 kg fonálhoz 2 kg timsót és 10, vagy 16 kg fehérherét írt elő. A fehérherét levágása után azonnal szárítani kellett, mert ha a virágját kellően nem szárítják ki, elegendő egy éjszaka, hogy besötétedjen és ne adjon megfelelő sárga színt. A Karabagh hegységben és Zangezur vidékén a fehérherét és egy naz (?) nevű növényt addig főztek, amíg erős oldatot nem kaptak, s ebbe rakták a sárgára festendő gyapjúfonalakat. Kuba környékén a fehérherét, a sauzat (?) nevű növényt és a fonalakat egyszerre tették vízbe, hogy megfessék. A Karabaghban az eperfa leveléből és a szari-agacs nevű fa ágából is főztek festőoldatot, Kuba környékén (hol sok az almáskert) az almafa kergét is használták. Az eperfa levele nem ad mindig megfelelő sárga színeket, ezért a fonalakat még egyszer hagymahéjjal (oldatával) átfestették. A fixálás ezekben az esetekben is marhák melegített vizeletével történt.

Kuba város vidékén a barna színt tiszta festőbuzérral és vadszilvakérgével, Susa város környékén (Karabagh) szintén festőbuzérral és a birsalmafa leveleivel és gyöngé gallyaival érték el. Egy másik festési eljárás szerint a festőbuzérral már megfestett fonalakat néhány percre indigóoldatba rakták, vagy egy órára vasgálcba, és barna színt kaptak. Egy másik recept: diófa leveléből, friss gallyaiból és zölddióburokból oldatot készítettek, ha ezt felforralták, utána a fonalakat másfél órára az oldatba rakták és timsót is adtak hozzá. A fixálás ebben az esetben is vizelettel történt. Ha fekete színű gyapjúfonalakat óhajtottak kapni, ebben az esetben a friss dióburok levelében a fonalakat egy napon át enyhén melegítették és még legalább tizenkét órán át benne hagyták, némelykor az oldatba vaspácot is tettek. Nyolc kg gyapjúfonálhoz egy kg zölddióburok, öt kg fonálhoz egy kg tölgyszilvafahéj kellett.

A festés előtt a gyapjúfonalakat osztályozták, mert a gyapjú természetes színe nagymértékben befolyásolta a festés jóságát. Fehér gyapjút használtak a világosvörös, a rózsaszín, a narancs és a sárga színekhez. A sötétvörösre és barnára való festéshez megfelelt a szürkés árnyalatú gyapjú is. A kaukázusi szőnyegekben kevés fehér színt alkalmaztak, ennek oka abban rejlik, hogy a gyapjú nem volt egyforma minőségű. A Kuba melletti Pirebedil faluban a gyapjúfonalakat klóros vízzel fehérítették, gondosan szappannal mosták, más esetben selymes finomságú gipszszel dörzsölték, hogy fehérebb legyen.

A festés művelete sok időt igényelt: a sárga és barna színek egy-két napot, a fekete három és a vörös színek néha négy napi munkát követeltek. Ha a takácsnő sok különböző színű fonalat használt, úgy ez a tény még több időt vett igénybe. A begyűjtött festőanyagból sok kárba ment, s ez a festési módszer nagyon sok tüzelőt igényelt.

Az anilinfesték 1872–1873-tól kezdve terjedt el a Kaukázusban, gyors elterjedésének és alkalmazásának oka az olcsóságában, a kevesebb munkában és a világosabb színek festésében keresendő. Ezek a festékek minden boltban kaphatók voltak, s házálókerekedők is járták vele a falvakat. Egy zolotnyik anilinfesték ára 2, vagy 2,5 kopejka volt (a zolotnyik régi orosz súlymérték

és a font 1/96-od része, kb. 4,25 gramm). Anilinfestékekkel a festés a következőképpen történt: a gyapjúfonalakat másfél órára páclébe rakták, közben a festőanyagot forró vízben feloldották és a páclóból kivett fonalakat rövid időre beletették. Például Gendzse város vidékén 1 kg gyapjúfonálhoz 40–50 gramm anilinfestéket használtak. Alagez hegység vidékén a kurdok ehhez borkósavat is tettek. Az oroszországi szőnyegpiac eleinte azzal nem sokat törődött, hogy a kaukázusi szőnyegek színei nem voltak megfelelőek, mert nagy volt a kereslet a szőnyegek iránt és mindent megvettek. A külföldi szőnyegkereskedelem azonnal intézkedett és a hibás, leromlott minőségű szőnyeget nem vette meg. Jellemző, hogy a kaukázusi népek „hamisnak” nevezték ezeket a rossz színeket, melyek fénytelenek, szürkén fátyolosak vagy harsányan rikítóak voltak. A szőnyegek színe és visszája (hátoldala) egyaránt kellemetlen színű volt. A korábban híres Kazak, Gendzse, Kuba, Sirván, Moghan, Karabagh vidékek szőnyegművészete néhány év leforgása alatt leromlott. Az élet feltételei a Kaukázusban is megváltoztak. A fiatalság lassan nem vállalta a szőnyegkészítéssel járó nehéz munkát, legtöbbjének nem volt már munkatapasztalata, s mással volt elfoglalva. A mezőgazdaságban elterjedő új termelési ágazatok, vagy a régi ismert kultúrák erőteljes fejlesztése (pl. a gyapottermesztés, a selyemhernyótenyésztés) is elvonta a munkaerőt a hagyományos szőnyeggyártástól.

A Kaukázusban már a középkorban működtek textilfestődék, s adatok tanúsítják, hogy a XIII. században a mongolok az adózó kézművesek között külön feltünteték a kelmefestőket is. A gyapjúfonalakat kék és zöld színekre indigóval festették a városokban dolgozó iparosok. A szőnyegek a kék színek (és változatainak) nagy szerepe van, s a kaukázusi szőnyegek a vörös után ennek a színnek adtak a legtöbb helyet. A kék előfordul a szőnyeg alapszínéként, a mintázatban és a keretsávokban is. A városi (néha a falusi) kézművesipari festődék működését az is elősegítette, hogy a pamutvásznak tetemes részét is ők festették kékre. A perzsauralom alatt (a XVIII. század végéig) a városi festődéket a kánok mint jövedelmező műhelyeket bérbeadták, vagy kellő summa esetén engedélyezték. Ezek a festődék import indigóval dolgoztak. Felszerelésük és területi elhelyezkedésük az 1930-as évekig nem sokat változott, s majdnem minden nagyobb lakott településnek volt festődéje. A Kaukázusban ezeket a festődéket bojahhának (a műhelyet) és a festőket bojahcsinak nevezték. Némely vidéken (pl. Borcsaló környékén) a festő iparosok rendszeresen vidékre utaztak és átvették a festésre váró fonalakat, majd meghatározott idő után visszaszállították a megfestett fonalakat a falusi asszonyoknak. Ezek a festődék általában az élénk kereskedelemmel bíró városokban vagy falvakban helyezkedtek el.

A szőnyegművesség és a festődék között szoros kapcsolat volt, s az első világháború után ott alakultak meg újra a festőműhelyek, ahol a szőnyegkészítés is újra megkezdődött (Kuba, Kazak, Semaha). Ezek a festődék első sorban a lakosságot szolgálták, azaz az átadott gyapjút megfestették. Jóval kevesebb festőde kereskedett megfestett fonalakkal, vagy vett át cserébe festetlen gyapjút és adott érte már megfestett fonalakat. A legtöbb festőiparos Arméniában és Azerbajdzsánban az ipar üzése mellett földet is művelt, mert a kelmefestésből megélni nem tudott. Ezt a mesterséget túlnyomórészt férfiak űzték. A Kaukázusban ezek a festődék majdnem teljesen egyforma szerény berendezéssel és felszereléssel rendelkeztek, s az 1930-as években már nagyon kevés ipari tanuló tartottak. Minden mesternek volt saját receptje és ezt nem szívesen osztotta meg másokkal. Az indigóoldatba meszet és gálitot is tettek, egy ideig ezt főzték és a festésre váró gyapjút meleg festékbe rakták. Ha sötétzöld színű fonalat festettek, úgy a fonalat már előzőleg növényi eredetű sárga festékkel megfestették, majd a megfestett fonalakat másfél órára indigóba rakták. A festés után a fonalakat megszáritották, s csak ezután öblögettek ki hideg vízben. Az egyszerű festési eljárás következménye volt, hogy a mester ugyanazon kék vagy zöld színt képtelen volt újra előállítani, még abban az eset-

ben sem sikerült ez, ha a gyapjúanyag ugyanolyan minőségű volt. A régi szőnyegek a kék szín nagyon tartós, s fénye és árnyalatai kellemes benyomást nyújtanak. A rossz festékekkel megfestett újabb szőnyegek a kék színek fognak, mosás közben kék színt eresztenek és megfestik a szőnyeg világosabb színű fonalait, ezek a kék színek rikítóak és szürkén fátyolosak. A festőmesterek arra törekedtek, hogy minél több munkát kapjanak, ezért műhelyeiket egymástól távol és a lehető legforgalmasabb lakott településeken rendezték be. Ha a környéken kevés volt a festőmester, abban az esetben uralkodó helyzetre tettek szert és az árakat önkényesen magasán állapították meg. A szövethazai festődék megszervezése 1928-ban vette kezdetét, s Azerbajdzsánban, Immamkulikend faluban és Arméniában ezekben az években alakultak meg az első szövethazai festődék, illetve Arméniában már működött egy központi festőde is.

A SZŐNYEGEK ANYAGA (GYAPJÚ ÉS PAMUT)

A szőnyegkészítés műveletei.

A Kaukázusban az 1930-as évekig legalább tíz fajta birkát tartottak, legeltetés közben sok volt a kereszteződés és ez a gyapjúanyag osztályozását is megnehezítette. A kaukázusi gyapjú általában durvább minőségű és fajta szerint is különböző, de szőnyegnek, takarónak és egyéb szövött készítményeknek nagyon megfelelő. A birkákat évente általában kétszer nyírták, tavasszal a legelőre való kihajtás előtt, április végén és szeptemberben. A márciusi születésű bárányokat júliusban vagy augusztusban nyírták, ezek gyapja értékesebb, mert fehérebb, vékonyabb és lágyabb. Ha a bárányok télen legyengültek, úgy a nyírás is három-négy héttel később kezdődött. Sorrend szerint a legtöbb birkát Azerbajdzsánban, Grúziában és Arméniában tartották.

A kaukázusi szőnyegek készítéséhez minden vidéken lehetőleg saját természetű gyapjút használtak. Első sorban tavaszi nyírású gyapjút, mert ennek szála a leg-hosszabb, lágy és selymes finomságú, rugalmas és jól megmunkálható. Ha az őszi nyírású gyapjú ragyogó fényű és hosszú szálú volt, úgy ezt is szőnyegnek használták fel, a legdurvábbat pedig nemeznek. Azerbajdzsánban, ahol nagyon sok a vegyes fajtájú birka, a tavaszi és az őszi gyapjút is osztályozták. Általában a tavaszi nyírású finomabb gyapjút a szőnyeg sörtejének, vetülékének, a durvább őszi gyapjút láncfonálnak használták fel. A szövött szumák szőnyeget is tavaszi gyapjúból készítették, de ezeknél a válogatás nem volt szigorú. Ha a készítmény szőnyeg kisebb méretű és olyan mintázatú volt, hogy jóval több világos színt kellett alkalmazni, ebben az esetben a fiatal bárányok lágyabb és fényesebb gyapját használták, mert ezt könnyebben meg lehetett világosabb színekre festeni. A szőnyeg nyersanyagának kiválasztása fontos munkaművelet, mert a szőnyegkészítés ezzel kezdődik. A tavaszi gyapjú nagyon piszkos, s alapos mosásra van szükség. A gyapjút meleg vízben, a vizet cserélgetve, majd hideg vízben öblögetve tisztítják. Szappant nem használtak, mert ettől a gyapjú gubancos lett, könnyebben szakadt. A gyapjú természetes zsírtartalmát kimosni nem szabad, mert az anyag elveszti fényét, rugalmasságát és tartósságát, mivel a megfelelő mennyiségű zsíradék védi a gyapjút a nedvességtől. Az őszi nyírás előtt a birkákat patakon hajtották át, a hideg vízben mosott gyapjút nemeznek vagy szumák szőnyegnek használták fel. Meleg nyári napon egy takácsné 32 kg piszkos gyapjút volt képes megmosni és a napon megszáritani.

A mosás és szárítás után a kártolás következett. A vékony vasfogakkal ellátott kártolóban minden áthúzott csomógypapjú után ott maradt a durva és rövid szálú, anyag a kóc, a hulladék, s kiválasztódott a hosszú egészséges szálú gyapjú. A kártolt gyapjút osztályozták: szőnyegnek felhasználták az egészséges, tiszta, hosszú szálú és rugalmas gyapjút. Nemeznek, palaszaknak, szumáknak, csovalnak és khurdzsinnak a másodosztályú anyagot használták fel, a harmadosztályú gyapjút pedig kötélnek és pár-

nába való anyagnak tették félre. A gyapjút általában kétszer-háromszor kártolták, de a nagyon finom szőnyegek esetében négy-öt kártolás is történt, hogy minél finomabb és egyenlő hosszúságúak és vastagságúak, azaz vékonyak, ebben az esetben jobban tapadnak egymáshoz, a kézifonású fonál is egyenlő vastagságú lesz, és a szőnyeg kitűnő minőségű. A szumák és a palasz szőnyegek anyagát tavaszi gyapjú esetében kétszer, ha őszi gyapjút használtak, úgy csak egyszer kártolták. A régi kártolás tapasztalatai szerint a házaknál végzett kétszeri kártolásnál a következő eredmények voltak: 74–84% gyapjú, kóc 10–13%, vagy 17–22%, s a hulladék 3–15% között ingadozott. Hogy egy nap alatt mennyit lehet kártolni az a gyapjú minőségétől, a munkát végző nő testi erejétől és attól is függött, hogy hányszor kellett ugyanazon anyagot kártolni, mert a finomabb gyapjúsál esetében több kártolást kellett végezni. Mosott gyapjú kártolása esetén egyszeri kártolásnál 2–2,5 kg és kétszeri kártolásnál 0,9–1,5 kg gyapjút dolgozott fel egy takácsnő, természetesen egy nap alatt. A Kaukázusban a kártolás társas összejöveteli alkalma volt az ifjúságnak, ahol a munka sem folyt teljes erővel, mivel a hangsúly a barátkozáson volt. A kártolás a tavaszi, ill. az őszi nyírás után történt. A háziaknak nyújtott segítségért fizetség nem járt, mert az emberek kölcsönösen segítették egymást.

A gyapjú fonása követeli a legtöbb munkaerőt és időt. Tavasztól ősziig a nők minden időt fonásra használtak fel, természetesen a háztartás ellátása mellett. A Kaukázusban kézirokkát használtak, ez kevésbé termelékeny, mint az orosz lakta falvakban használatos lábbal hajtható rokka. A kézimunkával megfont kaukázusi gyapjúfonál felveszi a versenyt a gyári készítményekkel, de a gyárilag font fonalak alkalmazása mégis előnyösebb, mert megszabadította a nőket a nehéz és fárasztó munkától, s az így felszabaduló időben is szőnyeget tudtak készíteni. A legnagyobb megterhelést a láncfonálnak kell elviselni, ezért ez erős, tartós és rugalmas. A láncfonalak el kell, hogy viseljék a szőnyeg készítésénél a csomók leverését (az ütéseket), majd a szőnyeg használatánál a feltekerést, mosást és felfüggesztést, tartva a szőnyeg önsúlyát. Ha a lánc- és a vetülékfonál egységes vastagságú, úgy a szőnyeg felülete sima és egyenletes lesz. A vékony gyapjúsálakat a láncfonalak részére három, sőt Kuba vidékén négy rétegben is összehajtották. Vetüléknek valamivel vékonyabb fonál kellett, s ez általában két rétegben sodrott. A sörte fonala két szálból sodrott, vékony, puha és laza fonál. Régen a Karabaghban, Kazak, Borcsalo és Arménia egyes vidékein magas és vastag sörteű szőnyegek készültek, ezeknél a sörte fonala is vastag volt és laza. Ha a szőnyeg sörteje alacsony, ebben az esetben a szőnyeg egészen vékony és finom, tömör csomózású, ilyenkor mind a három fonál (lánc, vetülék, sörte) fonásánál nagyon gondos munkát kellett végezni. A sörte és a vetülék a láncfonalat védik a szakadástól. A szumák és kilim készítményeknél a láncfonál hasonló, viszont a palasznál erősebb sodratú a vetülék, ez utóbbi a szumáknál valamivel gyöngébb is lehet, bár a harmadik fonál erősen sodrott itt is. A lánc- és vetülékfonalból egy takácsnő egy nap alatt 2,5 kg-ot, a sörteknél való fonálból 3,3 kg-ot is megfont. A Kaukázusban is gyakorolták a felesbe vagy természetbeni fizetésbe kiadott fonást is.

A Kaukázusban pamutfonalakat a láncnál és vetülék-nél korlátozottan használtak. Sirván és Baku vidékén a pamut az 1880-as években kezdett elterjedni, s a bakui, kobisztáni és sirváni szőnyegeknek lehet a pamuttal találkozni. Kuba város környékén a pamutfonalakat régóta használták, valószínűleg már a XVIII. században, főleg a vékonyabb szőnyegfajtáknál (Csicsi, Pirebedil, Konagkend, Karagsli és más szőnyegek esetében). Kuba környékén a vékonyabb szőnyegekben a vetülék 100%-a pamutból van, ez Dagesztán egyes vidékein csak 25–50%, érdekes viszont, hogy Lezgisztánban pamutot nem használtak. Mindenesetre a régi szőnyegek anyagában pamut ritkábban fordul elő, de az újabbakban sűrűbben. A Karabagh hegységben (Susa városában és környékén) a vetülékfonál fele gyapjú, fele pamut, a láncfonál anyagában három sodratból egy bizonyosan pamutszál, ha a sodrat

száma négy, úgy a pamut sodrat száma kettő. Pamutfonalat sörteknél nagyon ritkán használtak. A szilé, a sedde és a szumák szőnyegek készítésénél sokszor használtak pamutot, de a palasznál nem. A kaukázusi szőnyegkészítő nők használták a pamutfonalakat, de a véleményük mégis az volt, hogy ez az anyag nem megfelelő, mert a pamuttal készített szőnyeg gyöngébb, s a láncfonalak még a csomók leverését sem viselik el. Ez a nézet vitatható, mert Perzsiában a lánc- és vetülékfonalak 95%-a pamutból van, és ezek a szőnyegek is felveszik a versenyt a gyapjúszőnyegekkel.

A pamutfonál előnye, hogy gyorsabban szőhető, nem tapad és nem gubancolódik, mint a gyapjú, a pamut könnyebben alakítható anyag és a szőnyeg formája is szabályosabb, továbbá a feldolgozásához kevesebb fizikai erő kell. Súlyos hátránya, hogy a pamut a nedvességet nem tűri, gyorsan tönkre megy, s a kaukázusi falvakban a földes, nedves és köves padlójú szobákban hamarabb elnyűtték a pamutanyagú szőnyeget. A modernebb lakások padozata fából volt, vagy a városokban (Kuba, Baku, Sirván stb.), ahol a vékonyabb szőnyeget kedvelték, ezeken a helyeken a pamutanyagú szőnyeg is bevált. Egyébként a külföldi kereskedők is vásárolták, ha a szőnyeg kitűnő kézimunka volt. A moly nem okoz kárt a pamutanyagú szőnyegekben, ezért ezek restaurálása is könnyebb. A szállítása szintén előnyös, mivel a pamut súlya kisebb.

A kaukázusi szőnyegek készítéséről. A kézimunkával készített szőnyegek erős és szilárd szövészekén készültek. Ezek az álló szövészek formájukra nézve téglalap alakú rámkák, melynek két oldala erős faoszlopból (rendszerint tölgyfából) készült, s a keresztfák ekkel vannak beszerítve. A szövészeket ferdén állítják fel, az oldalsó oszlopok felső végeit a falhoz támasztják, hogy szilárdan álljon, néha az oszlopok alsó végeit a földre beleverik. Közép-Ázsiában és a Kaukázusban is régente fekvő szövészeket használtak, ez nagyon kényelmetlen, mert a takácsnőnek munka közben szüntelenül görnyednie kellett, viszont az álló szövészek mellett ilye is dolgozhat. A kaukázusi szövetkezetek feladatát képezte, hogy a szovjethatalom első éveitől kezdve felszerelje a falusi takácsnőket a modern, masszív és fémcsavaros (állítható) szövészekkel.

A régi szövészek általában tartósak voltak, de két-három év után a csavarmentes fémalkatrészek tönkrementek. (Arméniaiban Lori vidékén voltak olyan szövészek, amelyeken a takácsnők már harminc éve dolgoztak.) A kisebb szőnyeget kisebb szövészekén készítették, ez előnyös volt, mert meggyorsította a feldolgozást és az értékesítést is.

A szőnyeg készítését, pontosabban a szövést vagy a csomózást egy nagy figyelmet követelő, nehéz munka előzte meg, s ez a láncfonalak felrakása a szövészekre (keretre). Ehhez azonban előbb ki kellett számolni a szőnyegen bedolgozásra kerülő csomók számát és megállapítani, hogy mennyi láncfonál szükséges. Minden egyes pár láncfonálra egy csomó kerül, ezért a kiszámolás páronként történt. Minden egyes szőnyegminta meghatározott mennyiségű csomót igényel, figyelembe kell venni a lánc- és vetülékfonalakat és a minta hosszúságát és szélességét is. Ha a takácsnő nem számol pontosan, abban az esetben a szőnyeg nem lehet arányos. A szőnyeg szélessége tehát azon múlott, hogy a takácsnő a láncfonalakra mennyi csomót kötött. Egy adott területre különböző mennyiségű csomót lehet bekötni, attól függ, hogy a csomózófonál milyen vastag vagy vékony. A jól dolgozó takácsnőknél a csomók közötti távolság egyenlő. Ha a csomószám magas, úgy a láncfonalak is közelebb vannak egymáshoz, ha alacsonyabb a csomószám, abban az esetben a láncfonalak távolabb vannak egymástól. A nyüst berakása a láncfonalak elrendezése után történik. Egy 2 × 1,5 méteres nagyságú szőnyeg esetében a láncfonalak felrakása a Kaukázusban általában egy munkanapot vet igénybe, de a takácsnőnek ehhez segítség is szükséges.

Az előbb vázolt munka kívánta a legnagyobb képzettséget és tapasztalatot, mert ha a takácsnő nem számolta ki pontosan, hogy az adott szőnyeg esetében mennyi láncfonálra lesz szükség, úgy a mintákat sem sikerült pon-



1. Kazak imaszönyeg. XIX. század.

tosan és szépen becsomózni. Előfordult, hogy a láncfonalak hosszúsága nem volt elegendő, mert a takácsnő nem tudta kiszámítani, hogy az ornamentika mennyi csomó megkötését igényli, ebben az esetben a mintát nem tudta befejezni és csak a minta felét csomózta be, hogy helyet hagyjon a keretnek is. A szőnyegkészítés művelete három munkafolyamatra osztható: 1. a csomók megkötése, 2. a vetülékfonalak bevezetése és leverése. 3. a sörte lenyírása. Mielőtt a csomókat elkezdene bekötni, előbb a szegélyt képezik ki, ezért két-három pár láncfonalon körültekerik a vetülékfonalat. Ez fontos, mert a szegély védi a csomókat, azaz a szőnyeget. A csomók és a vetülékfonalak leverését somfából vagy vasból készített leverőfésűvel végezték. A Kaukázusban a csomózást a takácsnők kézzel csinálják, a Perzsiában használatos horgot megpróbálták a Kaukázusban is bevezetni, de sikertelenül. A láncfonalak fogása és a csomók bekötése nagy ügyességet követel. A csomók sora után a vetülékfonalat vezeti be a takácsnő, az elsőt a csomók után szorosabban, a másodikat lazábbra, hogy fedje az előzőt. A csomót bekötése után valamivel hosszabbra hagyva levágja, mivel a végleges sörtenyírás csak később következik. Az elkészített szőnyegrészről egy sűrű villaszerű szerszámmal a felesleges fonálmaradékokat és rövidsörtéket kifésüli. A sörtek nyírásához legalkalmasabb a ferde olló, ezt régen nem ismerték, ezért fordulhatott elő, hogy a levágott sörték hullámosak, ferdék és egyenlőtlenek lettek.

A vetülékek száma egyébként változó és ez a kialakítandó minta formájától függ. A szőnyeg elkészítése után mind a két végén egy-egy félméteres láncfonál tömeg megmarad, ebből kell kiképezni a különböző rojtozatot.

A szőnyeg alakjának elferdülését (deformálódását, azaz formátlanlanságát) az is okozhatja, ha a nemrég kivágott fából készült szövőszék anyaga kiszárad és az egész ráma elferdül, de okozhatja a formátlanlanságot az is, ha munka közben nem képesek az előírt méreteket az ékek segítségével kialakítani.

A szőnyeg anyagának kiszámításánál figyelembe kellett venni, hogy a szőnyeg nagysága mellett milyen magas lesz az elkészítendő szőnyeg sörteje és ismerni kellett a fonalak sodratát, ill. vastagságát. Az elkészítendő szőnyeg anyagának 60–78%-át általában a sörte képezi (ebben benne van a lenyírandó rész is), a vetülékfonalak mennyisége 6–17% között ingadozik, míg a láncfonalakhoz 15–28% szükséges. A sörte lenyírásánál sok gypjú meggy veszendőbe, a tapasztaltabb takácsnők rövidebbre hagyták a lenyírásra kerülő fonalakat, de ezt a kevésbé tapasztaltabbak nem merték megtenni. Minél rövidebb a szőnyeg sörteje, annál nagyobb a fonálvesztés, ez a mennyiség elérheti a becsomózott fonalak 30–36%-át, a hosszabbra nyírt sörte esetében ez a veszteség csak 10%.

A kaukázusi szőnyegek előforduló hibák között a következőket lehet megemlíteni: egyenlőtlen a csomók száma a szőnyegen, hullámos a sörte lenyírása, a minták nem arányosak, idegen mintákat alkalmaztak, a keretsávok nem egyformák, a világosabb és a sötétebb színárnyalatok szabálytalanul váltakoznak, ebben az esetben a szőnyeg színezése tarka.

Ez utóbbi szépséghiba még a régi jó darabokon is előfordul, az az oka, hogy a takácsnő nem rendelkezett a mintához szükséges mennyiségű azonos színű fonállal, ezért a keze ügyébe kerülő hasonló színű fonállal folytatta a munkát. Ezért fordulhat elő, hogy az élénk vörös mintázat második fele sötétes vörössel fejeződik be, s bár a minta és a csomózás kitűnő, a szőnyeg már nem tökéletes. A kaukázusi takácsnők régi szép szőnyegek használtak mintának, régen mintarajzokat nem alkalmaztak, a mintadarabot a szövőszék mellé felfüggesztették és tanulmányozták. Az új minták elsajátítása minden esetben komoly munkát igényelt.

A KAUKÁZUSI SZŐNYEGEK TERÜLETI OSZTÁLYOZÁSA ÉS ELNEVEZÉSE

A kaukázusi szőnyegek osztályozása szőnyegtermelő területek elhelyezkedése szerint történt. M. D. Iszajev szovjet kutató könyvében 1932-ben leírt területi osztályozást Latif Kerimov azerbajdzsán kutató és szőnyegtervező művész 1961-ben kiadott könyvében átrendezte és tovább finomította. L. Kerimov újabb csoportokat alakított ki, s az a törekvése, hogy az azerbajdzsán szőnyegművelés történetét és területi elhelyezkedését felvázolja sikerült is. Mégis könyvének árnyoldala lett, hogy az örmények, grúzok, kurdok és más a Kaukázusban élő nemzetiségek (akik egyébként Azerbajdzsánban is megtalálhatók) szőnyegművészetét csak futólag említi. A kaukázusi kutatók bírálják az európai szőnyegkutatókat, hogy azok az egyes szőnyegfajták meghatározásánál nem veszik figyelembe, hogy a kérdéses szőnyegek melyik kaukázusi nép készítette. S úgy vélik, hogy emiatt nem domborodik ki kellően az azerbajdzsán nép szerepe a kaukázusi szőnyegművészetben.

A régi szőnyegkutatók többsége, akik az egész kaukázusi szőnyegművelés vizsgálták nem óhajtották az egyes nemzetek szerepét kiemelni, de a szőnyegkészítő falvak esetében mindig leírták, hogy ott milyen nép lakik és kik készítenek szőnyeget, s nem hanyagolták el a legkisebb népcsoportot sem, a nagyobb lélekszámmal rendelkező népek javára. Az európai szőnyegkutatók látják azt a bizonytalanságot, amely a kaukázusi szőnyeggyártás területi (földrajzi) és népek szerinti felosztásánál ma is megvan, részben ezért ragaszkodnak a régi és megszokott kereskedelmi elnevezésekhez. A Kaukázusban ötven nemzet él, s ha az etnikumi elhelyezkedések az elmúlt hatvan év alatt változtak is, mégis az újabban kiadott művészettörténeti munkákban elsősorban a kaukázusi kutatóknak kellene választ adni a szőnyegművelés területi és nemzetiségi felosztásának kérdésére, továbbá a hagyományok és a kölcsönös kapcsolatok és alkotói átvételek súlyos kérdéseire. A szovjet kutatók az 1930-as években munkáikban az egész Kaukázust vizsgálták, ma az örmény, grúz és az azerbajdzsán kutatók a saját népük művészetét elemzik, de a Kaukázus egésze és a kölcsönös

összefüggések mintha másodlagosakká váltak volna, bár az egész jóval több, mint a rész.

A kaukázusi szőnyegetek hagyományosan két nagyobb csoportra szokás felosztani: az elsőbe azok a szőnyegek tartoznak, amiket finom fonalakból és alacsony sörtével készítenek; a második csoportba azok kerülnek, ahol a szőnyegek fonala vastag és a szőnyegek sörtéje magas. M. D. Iszájev 1930-as években végzett felmérései nem estek szigorúan egybe az államigazgatási egységek határaival, mert a szőnyegtermelő járások, a falvak és az ún. „fészek” (kisebb kaukázusi hegyi települések csoportja) jellegét igyekezett a szerző meghatározni.

Az említett szerző vizsgálódásának kiindulópontja a gyapjútermelő vidékek megállapítása és a női munkaerő létezése volt. Az adatokból kiderül, hogy a Kaukázusban 1930-ban 19867 fő termelt piacra (eladásra) szőnyeget. Ezek 70,9%-a Azerbajdzsánban, 16,4%-a Arméniában és 15,7%-a Grúziában dolgozott. Természetesen elsősorban a falvakban, mert a városokban 370 termelőegységben csak 822 takács munkálkodott (például Susa városában azaz Azerbajdzsánban és Idzsevánban, azaz Arméniában). Ezek a számadatok a kaukázusi szőnyegművesség első világháború utáni rendkívüli nehéz helyzetét mutatják. Elegendő a fenti adatokat egybevetni L. Kerimov könyvében megtalálható adattal, ahol azt láthatjuk, hogy 1912-ben a gendzei járásban, ill. kétszázhuszonkét falujában 33069 fő foglalkozott szőnyegtermeléssel. Ez állítólag a lakosság 49%-a volt és a szőnyegtermelés pedig az egész járás kézműipari termelésének 56%-a. Ugyancsak az 1912-es esztendőben a kubai járás száztizenegy falujából kilencvenhét faluban 39970 fő foglalkozott szőnyegkészítéssel és ez a járás kézműipari



3. Sivrán imaszőnyeg. XIX. század vége.



2. Sivrán imaszőnyeg. XIX. század.

termelésének 81%-a volt. Hasonló volt a helyzet a volt Sivrán kánságban, s az Apseroni-félsziget falvaiban is. Gyakorlatilag Azerbajdzsánban a legelterjedtebb népművészeti-háziipari ágazat a szőnyegkészítés volt. Kétségtelen tény, hogy ma is a kaukázusi szőnyegek 80–85%-át Azerbajdzsánban készítik. A kaukázusi szőnyeggyártás hanyatlását nem lehet csak a rosszabb munkával, például a hitványabb vegyifestékek felhasználásával megmagyarázni, de azzal sem, hogy a háború után súlyos nyersanyaghiány lépett fel. Az ipar fejlődése, a kőolajbányászat rohamos fellendülése, a mezőgazdaságban a gyapotültetvények gyarapodása és más ipari növények termesztése és még sok más tényező elvonta a szőnyegkészítéstől a munkaerőt az igényesebb és főleg a jobban megfizetett munkákra. Az Apseroni-félszigeten (Baku környékén) az olajbányászat majdnem teljesen megszűntette a régi híres Hila (Chila) és a Szurahani típusú szőnyegek készítését, mert a munkaerő elvándorolt a jobban megfizetett kőolajiparba. Az iparművészet hanyatlási folyamata már a múlt század végétől kezdve megfigyelhető volt, majd a XX. század első évtizedeiben és napjainkban felgyorsult. Megemlítendő, hogy az azerbajdzsánok ezeket a jelenségeket mélyen elemezték, s felvázolták a kivezető utat is, de eddig még nem történt elegendő intézkedés a nemzeti jellegű szőnyegipar (és egyéb más iparművészeti ágazatok, pl. ötvösség, fafaragás, stb) újabb fellendítésére.

A két világháború között Azerbajdzsánban a következő szőnyegtermelő vidékek voltak: Kuba, Sivrán, Gendze, Karabagh, Szalian és Lenkorán környéke. Arméniában: Lori és Szeván-tó vidékét, a Zangezuri és a Lenina-



4. Kuba imaszőnyeg. Perepedil. XIX. század

kani, továbbá a jereváni körzetet, Grúziában: az 1930-as években főleg Tbiliszi környékét lehetett a szőnyegtermelésben feltüntetni. A kaukázusi szőnyegkészítést hagyományosan szokás volt még két területre felosztani: keleti és déli területre. A keleti területhez tartozott az azerbajdzsáni szőnyegművelésnek majdnem az egésze: Kuba, Sirván, Baku környéke. A déli területhez tartozott Gendzse, Karabagh, Zangezur, Lori-Bambak, Szerván és Tbiliszi környéke. A gyapjúval való ellátottság fontos tényezője a szőnyegkészítésnek, de önmagában véve ez még nem elegendő, mert Szaliani körzetben gyapjú van bőven, mégis a gyapot elterjedése miatt a szőnyegkészítés visszaesett, s az itt termelt gyapjút Kuba, Sirván, Baku és Karabagh szőnyegkészítői használták fel. Egyes híres szőnyegtermelő tájak (falvak) megőrizték termelésüket, Pirebedil és Csicsi (ez utóbbi több településből álló, ún. „kaukázusi hegyifészek”) lakosai kintin szőnyegeket készítenek, de Lenkorán és Szaliani vidékén a Talis és Moghan néven ismert világhírű szőnyegeket ma már nem készítik. Visszaesett a termelés Gendzse és Jereván környékén is.

A szőnyegkereskedelemben bevezetett és megszokott elnevezések elmosták a határokat az egyes szőnyegtermelő vidékek között. Például minden jobb fajtájú és alacsony sörteű szőnyeget helytelenül Kuba szőnyegnek neveztek, attól függetlenül, hogy az Sirván vagy Baku területén készült. Kabisztáni szőnyegnek neveztek minden hosszúkás formájú, alacsony sörteű szőnyeget, Sirván szőnyeg elnevezést kapott minden finomabb és alacsony sörteű szőnyeg. A kaukázusi szakértők 1924-ben megpróbálták a szőnyegek osztályozásában rendet teremteni. Földrajzi és területi kijelölést vettek alapul és Kuba szőnyegnek neveztek minden olyan szőnyeget, melyet a fenti városban és környékén készítettek, hasonlóan jártak el Baku esetében is, s Sirván szőnyeg lett a neve a Sirvánban és a Szaliani vidéken készített sző-

nyegeknél. Kuba város környékén nagyon sok helyen készítenek szőnyegeket, ezért ezt a csoportot szokás volt még felosztani: hegyvidéki, hegyek alján és a völgyekben (a síkságon) készített szőnyegek csoportjára is. Ezen a területen vegyes a lakosság, ezért a szőnyegek osztályozása is nehézkes. A szőnyegkészítés ott élt és maradt fenn, ahol az iparszerűen űzött gyümölcsstermesztés még nem szorította ki. Pirebedil faluhoz kapcsolódik Zejva, Zohrami, Szumagova falvak ismert szőnyegművelése is. Iparszerűen űzik a szőnyegkészítést a híres Csicsi-fészekben is: Derecsicsi, Szabatlar, Juhari-Csicsi hegyifalvakban. Hasonlóan híres a Konaghkend faluról elnevezett szőnyegkészítő vidék is. A fenti falvak teljes mértékig eladásra készítik a szőnyegeket, s csak elvéve a saját szükségletükre. A takácsnők öntudata is nagyobb, mert keresetük alapján sok esetben a családfő szerepét töltik be. Kazak városában és vidékén szintén megőrződött az ismert szőnyegművelés, s az egyes családok évente legalább két-három szőnyeget készítenek eladásra. A nagyvárosok közelsége (Tbiliszi, Gendzse, Jereván) is elősegítette a Kazak fajtájú szőnyegek fennmaradását, mert a városban a szőnyeget könnyen el lehetett adni. A



5. Kazak Karacsop szőnyeg. XIX. század vége.

Karabagh hegységben bár elterjedt a gyapot, a gyümölcs és a szőlőművelés, mégis megmaradt a szőnyegipar is. Kurdisztánban több faluban készítenek szőnyeget: Gocsaz, Minkend, Kubatli, Bagrbejli, Muradhanli, Kaszim-Usagi az ismertebb helyek. Gyapjú van bőven, de a vidék kevésbé fejlett, szegény, s a hegyek között a közlekedés nehézkes volt. Arméniában főleg három körzetben van szőnyegtermelés: Lori, Bambak, Idzseván vidékén. A Szeván-tó és a Zangezur hegységben szintén termelnek szőnyeget. Az európai kutatók előtt ismeretebbek a következő szőnyegtermelő falvak: Hndzoreszk, Dig, és egy kisebb örmény városka: Goriz. Kurdok élnek Arméniában is (Leninakan és Jereván környékén), de ezek nagyon kevés szőnyeget termelnek. Grúziában a szőnyegművelés a Borcsalo falu környékén levő településekre terjedt ki, ehhez a szőnyegtermelési csoporthoz tartozik Lembalo falu is, de ez már Arménia területén van. Tbiliszi környékén Karajaz vidékén készítenek szőnyeget, Karacsop pedig egy patak neve.

M. D. Iszájev szovjet szőnyegkutató 1932-ben leírta a kaukázusi csomózott és szövött szőnyegek készítői helyeit, ill. földrajzilag eszerint osztályozta őket. Az osztályozás során történt megjegyzések és a valaha létezett szőnyegkészítési telephelyek bemutatása hasznos lehet ma is, mert egyes falvakat a részletes térképek hiánya, vagy a falu nevének megváltoztatása miatt egyébként megtalálni nem lehet. I. Kerimov 1961-ben kiadott könyvében részben még megemlíti ezeket a szőnyegkészítő falvakat, ill. városokat, de másokat már valamilyen oknál fogva figyelmen kívül hagyott.

I. Az alacsonyorsörtű és finom fonalakból csomózott szőnyegek fajtái.

1. Kuba város környéki csoport:

a) Hegyi körzet — a következő falvakkal: Konaghkend-Hjasi, Gumjurdahna, Ugah, Csarah, Budug, Szejub, Dzsimi, Krüz, Afrdzsa, Jerfi.



7. Kazak szőnyeg. XIX. század második fele.

b) Hegyes és dombos vidék a következő falvakkal: Pirebedil, Zejva, Dere-Csicsi, Gjando, Bilidzsi, Sahnazarli, Piramszan, Lejti, Alihanli, Amirhanli, Findgan, Hal-faljar és különösen Kuba városától délre-délnyugatra: Mjugjucs, Tekija, Alpan, Tjulakarjam.

c) A síkság — a következő falvakkal: Adzsi-Karagasli, Csaj-Karagasli, Szjuszanni-Karagasli, Szarvan, Devecsi, Mollakemalli, Mikrah, Perdikran, Mahszudkend (ez utóbbi három a síkság északi részén van). (Megjegyzés: a kaukázusi köztársaságok határainak végleges kialakítása után a fenti falvak egy része Dagesztánhoz került, valójában a Kuba vidéki és a dagesztáni szőnyegek között nagyon sok közös rokonvonás van. Gombos Károly.)

2. A Baku környéki csoport:

a) A volt bakui körzet magasabb részén fekvő falvak (azaz a Hüzüni terület): Hüzü, Gevhanli, Zarat, Kes, Hal.
b) Az Apseroni-félsziget falvai: Kala, Szurahani, Hila, Novhani, Fatman, Nardaran.

3. A Sirván csoport:

a) Gabisztáni (Kobisztáni) falvak: Csuhanli, Marazali, Szjundi, Navur, Uduli, Pasali, Sorbahcsa.
b) Ahszunszi — a dombos vidék része, a volt sirváni körzet és falvai: Bidzsov, Geogljár, Lengebjuz.
c) A Kjurdamir síkság alacsonyabban fekvő részén a volt Sirváni körzet falvai: Kjurdamir, Ismaili, Szor-szor, Siljan, Mollakend, Piraszanni Padar.



6. Kazak Karacsop szőnyeg. XIX. század eleje,



8. Kazak szőnyeg. XIX. század vége.

d) Szaliano-Adzsikabuli falvak: Hila, Karabagli, Haladzs, Csalogi, Dzsagirlí, Kelani.

4. Lezg csoport:

a) Lezgisztán és falvai: Gil, Jaszab, Piral, Hazri, Immamkulikend, V. Zejhor, Kevna, Hudaat, Annih.

b) Kutkaseni körzet északi részének falvai: Kamerovan, Kaladzsik, Durudzsa, Filfili, Karabulag, Szevrjagjan.

Az alacsony sőtérjű és finom gyapjúból készített szőnyegek közül a fenti felsorolt fajtákból a következők alkotnak önálló csoportokat:

1. Karamarjani (azaz Ermeni Sirváni-Örmény Sirván csoport) és a terület következő örmények lakta falvait foglalja magába: Kirk, Kalagja, Ustal.

2. Karadonli falu (a szaliani körzetben), ahol az ún. moghani szőnyeget készítenek.

3. Talisi körzet (valaha a lenkoráni körzet) falvai: Asszali, Adzsizsmailli (az Asztrahanbazoni részen), Szeidazar, Dzseferli, Asztanli, Zokup (Vergaduzi részen).

II. A magas sőtérjű és vastag fonalakból csomózott szőnyegek fajtái.

1. A Karabagh típusok:

a) Susa városa a Karabagh hegység székhelye.

b) A Karabagh hegyvidék autonóm terület, és szőnyegtermelő falvai a következők: Dasbulag, Dovsanli, Garov, Trnavaz (Vörös falu), Melibejli, Csanahcsi, Tuh, Taglar, Gadrut.

c) Kurdisztán falvai: Muradhanli, Kaszim-Usagi, Kubatli, Gocsaz, Minkend, Bagrbejli.

Régen a fenti szőnyegtípusok a Zangezur, Daralagez és a Bazargecsar (Arménia) vidékekhez tartoztak, újabban azonban Arménia másik szőnyegtermelő vidékéhez kerültek, s most alacsonyabb sőtérjű és finom gyapjúból készítenek szőnyeget, s ezek a kuba-sirváni csoport termékeihez hasonlítanak.

d) Hannih falvak: Hanlih, Tumasz.

e) Dzsebraili falvak: Dzsebraili Goradiz, Begmanli.

f) A Kura folyó menti alacsonyan fekvő vidék falvai: Kengerli, Klisli, Tjakra.

2. Gendzse típusok:

a) A síkság falvai: Karadzsamirli, Fahralo, Panahlar, Krimüzi-Kazahlar.

b) A magasabban fekvő vidékek örmény falvai: Csajkend, Mirzik, Karabulag, Murut, Erkecs, Karakesis.

c) Török lakta falvak ezen a vidéken:

Togana, Tolan, Szariszu.

d) Szamuhí terület: Kazahli, Kjaszaman, Pojli.

3. Kazak típusú szőnyegtermelő helyek:

a) A kazak terület szőnyegtermelő fészkei (telepei): Dasszalogli fészek: Dasszalogli, Damjurcsilar, Keszalar, Csajli, Szaloglini fészek: Sihli 1, 2., Kajmahli, Felső-, Középső-, és Alsó-Szalogli.

Aksztafi fészek: Dagkeszaman, Krahkeszaman, Pojli, Ahkevnak, Karapanahli.

b) Tauzi terület falvai:

Okszjuzli, Bozanganli, Hatunli, Asagakuscsi.

c) Borcsalo-Karajzi fészek — Grúziában:

Borcsaloi fészek: Aruhlo, Kuttar, Kziladzslí, Kacsagan, magában foglalva Lembalo falut (ez Arméniában fekszik).

Karajzi fészek: Kjuszali, Navarli.

Karacsop fészek: Tjulljar, Lembalo.

4. Arménia szőnyegtermelő körzetei:

Az örmények készítenek magas sőtérjű és vastag gyapjúból készített szőnyeget, és ezek a kazak csoportba tartoznak, de készítenek alacsony sőtérjű és finom gyapjúból is szőnyeget, s ezek a Kuba, Baku és Sirván típusú szőnyegek csoportjába kerülnek.

a) Lori vidéke: Ardivi, Bert, Ledzsán, Agarak falvak.

b) Bambak vidék: Snoh, Uzunljár, Ahpat, Dzeg.



9. Kazak szőnyeg. XIX–XX. század.

- c) Idzsevan-Samsadini körzet: Idzsevan (volt Karaván-szeráj), s a falvai: Felső-Agdan, Hastarak, Szevkar, Dzsar hecs, Tauzkala, Ardanis, Dzsil, Agbulah, továbbá a Karakojnini völgy falvai: Csalkend, Gelkend.
d) Zangezur falvai: Dig, Hndzoreszk, Gorisz (városka), és a Gerjuszini-fészek: egy sor falu az Ohcsi-csaj patak mellett, pl. a Kafani-fészek, és a Brnagod falu (Szisziani-fészek).
e) Daralagez, Bazargecsar és az új leninakani fészek.
f) Kurd szőnyeget termelnek Arméniában az Aragac (Alagez) hegység kurd falvaiban.

A sörtenélküli szőnyegek fajtái és termelési helyeik:
1. Szumák: Lezgisztán: Gil, Jaszab, Piral, Immamkuli-kend falvak.

2. Verné, zili, sadda:

a) Gaadi falu (Bakui járás).

b) Dzsebraili- és a Kura menti vidékeken a Karabaghban.

c) Szalogli faluban — Kazak körzetben.

3. Kilimeket készítenek Gabisztán (Kobisztán), Karabagh Kazak, Aragac (kurd jamani — ez szövött szőnyeg) és Szaliani vidékén

4. Mafracsokat és khurdzsinokat készítenek:

a) Mintás anyagból — a hizini járásban, Gabisztánban, Karabaghban, Kazak vidékén.

b) Kilimanyagokból mindenhol a Kaukázusban.

5. Különböző szőnyegkészítmények:

a) Kurd csihi — függöny, Aragac (Alagez) hegység,

b) Gerjan — hosszú szövött-sáv, ezzel kötözik rá a szállítmányt a tevék, lovak és öszvérek hátára a nomadizáló pásztorok, s használják a jurta megerősítéséhez is.

c) Dzsedszim:

1. Készítik mintás anyagból és selyemből (hamijan selyem) a zardobi településeken (Sirvánban) és Lemberan faluban (Karabaghban).



11. Kaukázusi Kazak szőnyeg. Shulaver (?). XIX. század. (Részlet fotó).

2. Sima szövésű és szája nevű selyemből, ugyanezen vidékeken.

3. Gyapjúból — Kazak, Karabagh és Arménia területén.

4. Pamutanyagból (elsősorban a szövetkezetek) Jerevánban és Tbilisziben.

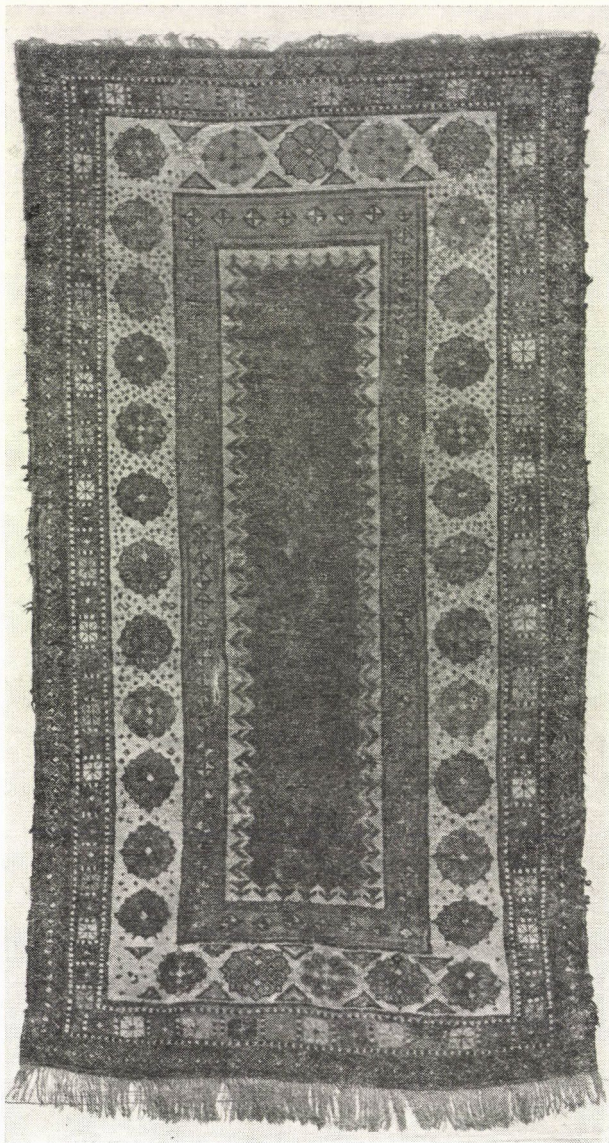
(Megjegyzés: a dzsedszim hosszanti szövésű anyag, melyet függönynek, táskának, tarisznyának használnak. G. K.)

SZÍNEK ÉS ORNAMENTIKÁK

Az azerbajdzsán szőnyegek színei tiszták, világosak, fénylőek és színtartók. Ugyanakkor a klorit nyugodt és mértéktartó. Ezek a színek Azerbajdzsán természeti adottságai között keletkeztek, ahol csodálatos tájak, kertek, erdők és rétek vannak. A szőnyegeken azokat a színezőanyagokat használták, amelyeket bőven meg lehet



10. Kazak szőnyeg. XIX—XX. század.



12. Kaukázusi szőnyeg. Lembalo. XIX. század második fele.

lelni a növények anyagában s hazai környezetben, kivételt csak az indigó képezett, mert ezt importálták. A régi takácsok nagyon jól értettek a hideg és meleg (az ellentétes színek) alkalmazásához, bár a színek egymáshoz való viszonyát nem tudományosan közelítették meg, csak az ízlésük és felgyülemlett tapasztalataik alapján. A szőnyegkészítők által alkalmazott színek a szőnyeget vásárló közönség tetszését is elnyerték.

Az azerbajdzsán szőnyegek tükre (középső mező) a legtöbb esetben vörös vagy kék színű, illetve ezeknek valamilyen árnyalata, s csak ritkán lehet látni olyan szőnyeget, ahol a középső mező színe fehér vagy világoskék, zöld, barna vagy fekete színű. Ha a szőnyeg tükrében a háttér sötét színű, ebben az esetben a mintázat elemei világos színűek, fénylőek és festőiek. Ellenkező az eset, ha a tükrő alapszíne világos, mert ebben az elrendezésben az ornamentikák sötétebb, ún. hangsúlyos, nehéz színekből állnak össze. A szőnyegek mintázatát kirajzoló konturszínekre ugyanezen színkontraszt a jellemző. A kiváló anyagokból készített keleti szőnyegek fonálanyaga az évek múlásával megérlelődik, nemesedik, a célszerű használat ezt a folyamatot elősegíti, s a régi szőnyegek színei nemesen fénylenek.

A tükrőben lévő medaillonok színe (alapszíne) a legtöbb esetben megegyezik a szőnyeg középső mezejének alapszínével, bár az is előfordul, hogy a medaillonok színei eltérnek a többi díszítőelem színeitől, és ez is színellentétet eredményez.

Az azerbajdzsán szőnyegeknek a szőnyeg tükrét övező keretsávok színei is harmonikusak, s ezek esetében is megfigyelhető a színek ellentétes alkalmazása. Törvényszerű, hogy a szőnyeg tükre és az azt övező keretsáv színe ellentétes, bár a tükrő alapszínének ugyanakkor a keret egyik sávjában ismétlődnie kell. A szőnyeget körülvevő szegély legalább 5 mm széles, s ennek színe azonos a tükrő alapszínével. A szőnyegek tükrét általában hármasszatos (három keretsávból álló) keretsávok veszik körül, s megfigyelhető, hogy a keretsávok színösszetétele vagy jóval világosabb, mint a tükrő, vagy jóval sötétebb színezésű. Ezt a régi hagyományt az azerbajdzsán takácsok nemcsak régen, de ma is betartják, s kitűnő érzékkel alakítják ki a szőnyegek színeit. A fővárosban — Bakuban — évtizedek óta működik a központi festőde, s ez a műhely évről évre tökéletesíti festési eljárásait és a legújabb hírek szerint az elmúlt években teljesen áttértek a növényi anyagokból készült természetes festékanyagok újbóli alkalmazására. Az azerbajdzsán kéziművészeti szőnyegipar fellendülését jelenti az is, hogy az ország festői vidékein, ahol az ipar gyors fejlődése még nem sodorta el a lehetőséget a népművészeti-háziipar megszervezésének, néhány év leforgása alatt hat újabb kézműipari szőnyegkészítő



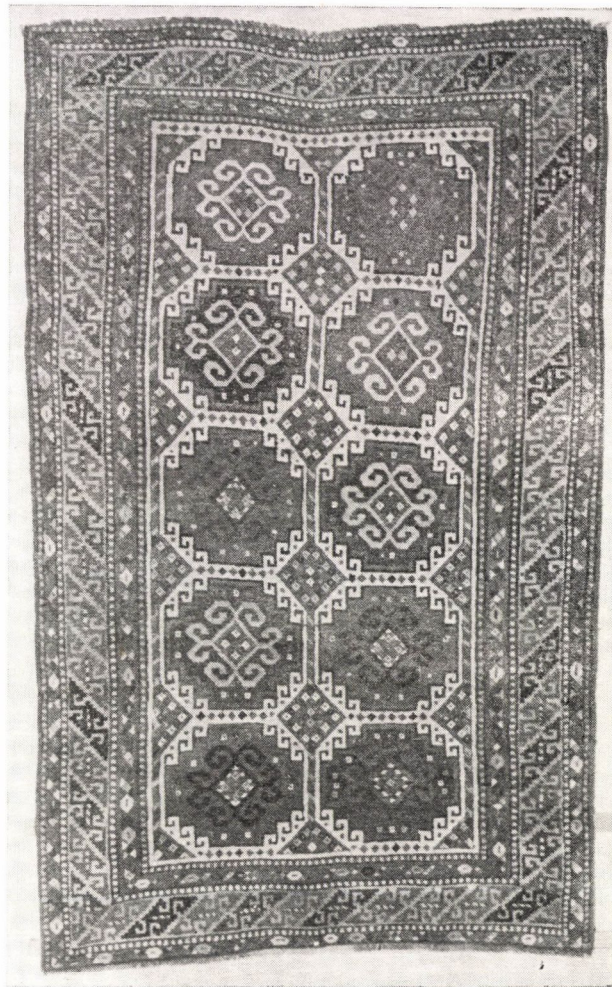
13. Gendzse szőnyeg. XIX. század.

üzemet létesítettek, ill. szerveznek és ehhez minden anyagi és személyi feltételt biztosítva van.

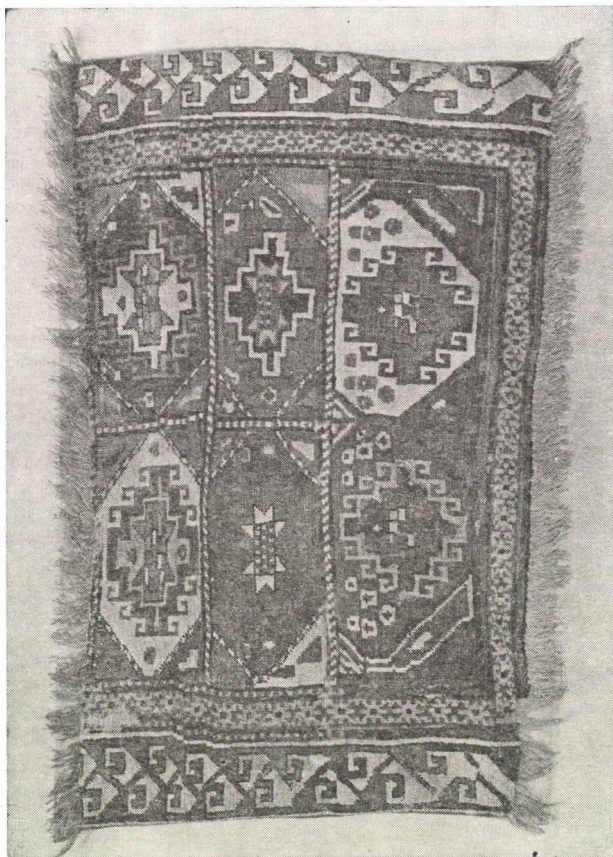
Latif Kerimov neves azerbajdzsán szőnyegművész (tervező és kivitelező) és nemzetközileg is elismert kaukázusi szőnyegkutató elévülhetetlen érdemeket szerzett, mert több évtizedes munkával összegyűjtötte és könyvében kiadta az azerbajdzsán szőnyegek ornamentika készletét. (L. Kerimov, *Azerbajdzsanzsukij kovjor*, Baku—Leningrád, 1961.) Ezen alapvető műben 196 táblán több száz kaukázusi ornamentikát mutat be L. Kerimov, megadva a kérdéses ornamentika lemásolható rajzát (ez óriási segítség a szőnyegszövők részére), földrajzi származási helyét, az elnevezést és a szükséges magyarázatokat. A fenti könyvben a szőnyegtakácsok segítséget kapnak a szőnyegek alkalmazandó színek összetételére vonatkozólag is, továbbá fényképek mutatják be a legjellemzőbb azerbajdzsán szőnyegfajtákat és készítményeket.

Hagyományosan két csoportra szokás felosztani a szőnyegek dekoratív elemeit képező ornamentikákat, az első csoportba tartoznak a szövött szőnyegek ornamentikái, és a második csoportba a sörtés szőnyegek ornamensei. Ennek a felosztásnak elvi jelentősége alig van, mivel a szövött szőnyegek látható díszítmények a csomózott szőnyegek is megtalálhatók. A hagyományos felosztás inkább azt jelzi, hogy a szőnyeg- és textilművészet kifejlődésének folyamatában a szövött anyagú szőnyegek (palasz, kilim) történetileg megelőzték a csomózott szőnyegek kialakulását, ezért a szövött anyagok ornamentikái is valószínűleg jóval régebbiek. Az ornamentikák jelentéstartalmának elemzése és a különböző kaukázusi szőnyegek művészi kompozíciójának meghatározása a megismerés folyamatának első lépéseje.

Az ornamentikák esetében kevés azt elmondanunk, hogy a szőnyegek látható díszítmények megismétlődnek a kaukázusi építőművészet dekoratív díszítményein,



15. Gendzse, vagy Moghan szőnyeg. XIX. század.



14. Gendzse, vagy Moghan szőnyeg. Törödé. XVIII—XIX. század.

a kerámiákon, a fémtárgyakon és a fadaragásban is. Ezek a párhuzamok az esetek többségében könnyen felismerhetők, értékesek, de a legtöbb esetben nem adnak választ a kérdéses díszítőelem mondanivalójára, arra, hogy az ornamentikát alkalmazó népművész mit óhajtott ezzel kifejezni. A szőnyegkutatók helytelenül járnak el, ha a pusztán hasonlóságból indulnak ki, mert a szőnyegkészítők kezén a mintaelemek annyira megváltozhatnak, hogy alig emlékeztetnek a valóságos dolgokra. Az ornamentikák szimbolikájának megfejtésénél az illető szőnyegkészítő ország társadalmi és gazdasági viszonyaiból, vallási és kulturális hagyományaiból kell kiindulnunk. A keleti szőnyegek esetében a díszítmények művészi alkalmazását is figyelembe kell venni, mert a szőnyegek középső mezejébe (tükrébe) kerülnek a szőnyeget díszítő leghangsúlyosabb elemek és a második csoportba a keretsávokat ékesítő ornamensek. Ezt a felosztást tovább lehet finomítani, mert a szőnyegek tükrében vannak alapvető díszítmények (például a medaillonok — a síkdíszítmények) és úgynevezett kitöltő segédelemek (például növényi és mértani minták). A formai és tartalmi jegyek alapján is szokás az ornamentikákat felosztani, ezért beszélünk élőlények, a mindennapi élet tárgyai, különböző mértani formák és a növények ábrázolásáról a keleti szőnyegekben.

Azerbajdzsánban a muzulmán vallás tiltotta az élőlények, s különösen az emberek ábrázolását, de ezzel a takácsnők sok esetben nem törődtek, ezért gyakori az emberek és az állatok stilizált alakja a kaukázusi sző-



16. Gendzse szőnyeg. XIX. század.

nyegeken. Az élet valóságos dolgainak megjelenítéséből nem hiányozhat az ember, bár az azerbajdzsán szőnyegeken az ember alakja másodrendű díszítőelemként jelenik meg, hasonlóan vannak ábrázolva a kedvező háziállatok is, például egy-egy síkdíszítőműben (medaillonban) kitöltő elemként. Embereket lehet látni a Kuba-Sírván-, a Gendzse-Kazak- és a Karabagh-típusú szőnyegeken is, tehát az azerbajdzsáni szőnyegfajták mindegyikén. A szőnyegeken az ember alakja változatos: kisgyerek vézna karokkal, madárijesztőre hasonlító alak (ez a neve), kicsiny emberke, tömzsinyakú hasas alak, széttárt kezű, ijedt szemű, szemekkel és szájjal rendelkező emberek (előlnézetben), ember lovacskával, táncoló ember kendővel, két táncoló férfi figurája – jelzik, hogy milyen széles skálán alkalmazták az ember alakját a szőnyegeken. A két táncoló férfi nevű díszítőmű az Azerbajdzsánban ismert ősi táncot („jallü”) járja, s a régészek hasonló rajzokat tártak fel Bakutól nem messze Kobisztánban, és ezek a sziklarajzok több évezreddel ezelőtt született hasonmások. Az emberi test részeinek ábrázolása régi vallási és egyéb hiedelmeket közvetít: az emberfej ornamentika (szemek, orr, száj és az arc sémája) a Baku melletti Szurahaniban maradt fenn, ahol még a múlt században is működött a tűzimádók kolostora és temploma, ez az ornamentika valószínű, hogy a nap jele, bajusz, szem (rontás ellen), kezek, öt ujjal (az imaszőnyegeken) és az oldalbordák (az elmúlás, azaz a sír jele) mind jelentést hordoznak.

Az élőlények közül legtöbbet a madarak szerepelnek, s talán azért, mert a madarak a levegő és az ég urai, valamilyen módon az emberi vágyak megismerésítői. A díszes farktollazatú pávákról tudjuk, hogy ők a szépség, a méltóság és az isteni oltalom szimbólumai, a pacsipta az örömteli tavasz jelképe, és a párosával álldogáló madarak a szerelem ismert megjelenítői. Láthatók a szőnyegen a repülő madarak suhanó alakjai, az úszó kacsza, az álldogáló liba, kapirgáló tyúk, ivó kakas, az aprócska sárgarigó, de a feketerigó is, kétfejű és egytestű madár, hét lábú páva, ez utóbbit a Karabagh hegységben kedvelik, mivel a hetet szerencsés számnak tartják. A madarak formája reális és néha a legjellemzőbb mozdulatban ábrázolt: a fejét hátra fordító réce, kis csirke, galamb vagy fogoly, kettős bóbítájú fajdkakas, pulyka, fekete holló, papagáj, kánya, macskára is hasonlító madár, s a madarak ábrázolása nemcsak a szőnyegeken, hanem a hímzésekben is megtalálható. A kutya és a ló, továbbá a teve és a bárány kedvező háziállata a kaukázusi embernek, ezért megjelenésük a szőnyegen természetes. A kutyát sokféle alakban ábrázolják, a kisebb és nagyobb testű kutyák mellett felismerhetők a vadászkutyák (szaglászó) alakjai is, vagy a kutya-kölyök futó figurája és egy másik minta a kutyakölyök talpa. Macska ritkábban bár, de előfordul. A teve és a tevék sorával jelzett tevékaraván nagyon népszerű motívum, ezt rendszerint faliterítőként (szővött) láthatjuk, de megesett az is, hogy imaszőnyegen öt sorban elsősorban tevéket ábrázoltak. Az Iparművészeti Múzeum egyik Kazak szőnyegén lovacsákák vannak, s köztük kétfejű lovak, mint a mesék csodálatos paripái.

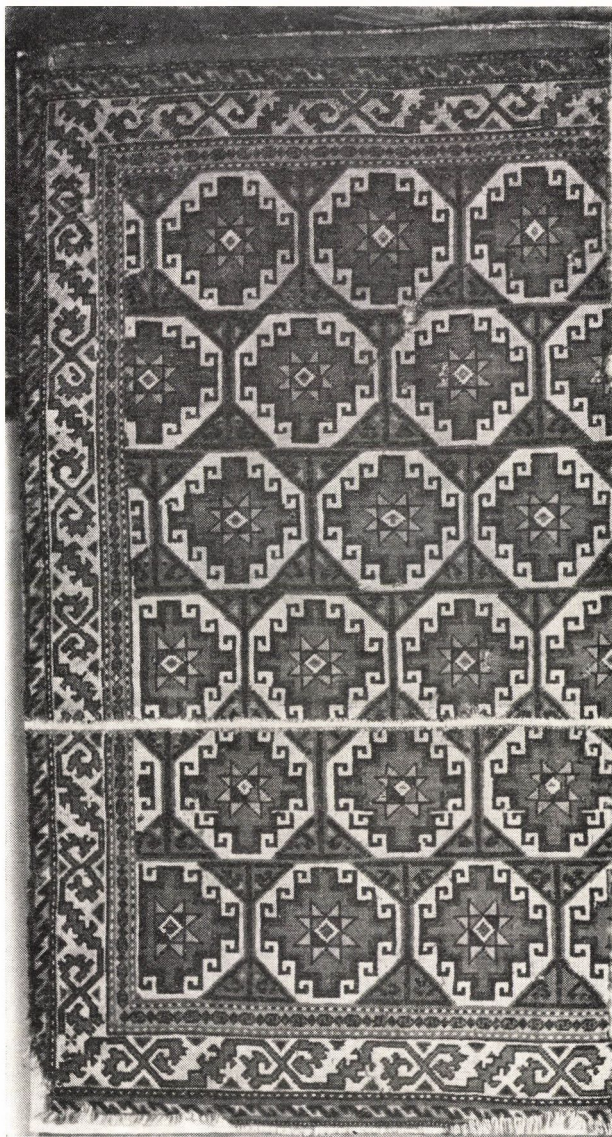
A bárányok és az őket szimbolizáló birkaszarvak szintén nagyon népszerű díszítőművek az azerbajdzsánok szőnyegein. Van egy „topolya-fának” nevezett érdekes ágas-bogas ornamentika, melyről feltételezik, hogy ez a minta a bárány koponyája és szarva (vagy egy szarvasé, esetleg dámszarvasé), mert régen szokás volt ezeket a koponyákat az ártó szellemek ellen a ház közelében egy magas fára felrakni. A bárány szarva egyébként is a bőség, a termékenység és a bátor kitartás jele is. Zergét, őzt, szarvast és kecskét is ábrázolnak a szőnyegeken, de olykor annyira stilizáltak, hogy a zergét és az őzt alig lehet egymástól megkülönböztetni. Halak, rákok, teknőc és a béka képviseli a vizek élőlényeit, lepkék, darazsak, a százlábú és a pók a rovarvilágot. Az állatok gyakori vagy ritkább megőrzítését a termelési tradíciók is meghatározzák, mert például tehenet ritkán ábrázolnak, mivel az állattenyésztésben a birkák töltik be a legfontosabb szerepet. Az azerbajdzsán takácsnőktől távol állt a mesés és legendás (képzeletbeli) állatok ábrázolása, s leginkább olyanokat örökítettek meg, amilyeneket maguk körül láttak.

A mindennapi élet használati tárgyai is bekerültek a szőnyegek díszítményeibe. A híres kaukázusi köpeny (cserkeszka), a cipő, az öv és a díszes övcsatt (a gombokkal), a férfiak fegyverei (kindzsál, pisztoly, puska), a nők karperecei, függői, meg kell jegyezni, hogy a fegyverek ábrázolása mégsem az azerbajdzsánok hanem a dagesztániak szőnyegművészetére jellemző. Cukor-, virág-, gyertya-, vaj- és rózsavíztartó, samovár és agyagkorsó ornamentikaként megvan a szőnyegeken.

A teret elválasztó művészi farács (sebeka), a tahta (diványszerű pihenőhely), a hordozható agyagból készült kiskemence, a faszéntartó-melegítő (mangál), a vaslapát, a madárkalitka, a balta és az otthon melegét jelentő tűzrakás, továbbá a bőséget és a gazdagságot szimbolizáló szerencsepatkó is megtalálható az azerbajdzsán szőnyegeken. Cséphadaró, zászló, legyező (vagy a szélmalom vitorlája), hajó és vitorlás hajó, kútkerék (de lehet az olajkútak küllős kereke is), kalapács és a pengetős hangszert megszólaltató csontlapocska mind helyet kap a díszítmények között. A fésűk, de főleg a szakáll rendbentartására szolgáló fésűk, a lámpák és a mosdókannák az imaszőnyegek ornamentei, a korántartó állvány és egy Mohurnak nevezett minta szintén, de ide tartozik az imához használt szalvéta mintája is.



17. Sirván szőnyeg. Konagkend. XIX. század.



18. Antik Gendze szőnyeg. XVI. század.

A formális elemekből álló mértanias jellegű minták a valóságban meglévő tárgyakra vezethetők vissza. Ezeket a Karabagban fogazott, vagy lépcsős (lépcsőzetes) mintáknak is nevezik. Ezeket némelykor nemcsak kitöltő segédelemként, hanem a szőnyeg tükrének alapvető díszeként is felhasználják. Az azerbajdzsánok ezeket a mintákat „kilim virágoknak” nevezik, s ez a nagyon találó kifejezés azt mutatja, hogy ezek a lépcsőzetes minták a kilimekről származtak át a későbbben kifejlődő csomózott szőnyegekre. Van ezek között almára, gránátalmára, hatsomos virágra, gombára, szarvra (bárányszarvra), ünnepi lepényre, ollóra, csillagra, rácsra, a kaukázusban teaivás közben szopogatott kandiscukorra, paszományra és kéménycsőre hasonlító minta.

A négyszögek és a téglalapok szintén kitöltő mintaelemek, a sokszögek között a leggyakoribbak a nyolcszögek, ritkábbak a hatszögek, ezeket néha tamgáknak (damgák) azaz pecséteknek is nevezik, de önállóan ritkán használják fel őket, mert ez utóbbiak is segédminták. A neviük téгла, tandir (kenyérsütő kőralakú kemence), dobozka, szita, gyertya, orsó, csillag, köcsög, tükrő, játékcsga, kerek pénz, bölcső (az anyagi álmok és vágyak szimbóluma) és a sír, az elmúlás jelképe. Az idő szimbólumát hordozza egy érdekes azerbajdzsán szőnyegornamentika,



19. Kaukázsi szőnyeg. Sirván (Marasali). XIX.

hol a csillagban az év, a négy évszak és a tizenkét hónap van ábrázolva. Ezek a sokszögű díszítmények legtöbb esetben a Kuba-Sirván és a Gendzse-Kazak szőnyegekben láthatóak.

A horgas-kampós minták nagyon kedveltek az azerbajdzsán szőnyegekben. A legegyszerűbb horogminta az S betűre emlékeztet. L. Kerimov szerint valószínű, hogy az S az éltető víz és az emberi élet szimbóluma, de igazán akkor állítja, hogy nem valószínű, hogy ez a minta a hang jele. Az S motívum néha előfordul a madarak szárnyán vagy farktollán is, a csomózott és a szövött szőnyegekben és a madarak ábrázolása bizonyos esetekben a vizet is jelenti. Az azerbajdzsánok a horgasmintákat karmosnak, göndörödőnek, bodornak, tekergődőnek és kuszonak is nevezik, s ez az ornamentika leggyakoribb a Kazak szőnyegekben, de megtalálható a többi kaukázusi népek, az ukránok, a baltikumiai és a közép-európai népek szőnyegein is. A fogazott-hegyesszögű mintákat „kilim virágnak” is nevezik, s ezek levelekre, növényekre hasonlítanak, gyakoriak a Gendzse-Kazak típusú szőnyegekben. A tüskeszerű mintázatokat „fény, fésű, tövis” néven említik, s ezeket a Kuba-Sirván és a Karabagh szőnyegekben láthatjuk.

A kör alakú minták általában nyolcszirmú vagy négy- és hatszirmú virágornamensek, ezek is segédminták és a Kuba-Sirván, Karabagh szőnyegekben fordulnak elő. Ezek a minták legtöbbször névvel rendelkeznek: horog, karom, szarv, göndörödés, alcsa (virágminta), szekfű, fa, rák, százlábú, rovar, teknőc, egérke, eke, fűrés, takaró, mécses (pilács vagy gyertyatartó), szénszerpenyő (mangal), és csillagocska. Vannak azonban olyan segédelemek is, amelyek konkrét elnevezést nem kaptak, ezek leggyakrabban a Kuba-Sirván, Gendzse-Kazak és a Karabagh típusú szőnyegekben fordulnak elő. A növényi díszítőelemeket szokás felosztani mértánias jellegűekre és természetes vonalúakra. Ezek az ornamentelek segédminták, kitöltő- és összekötőmintázatok a szőnyegekben. A mértánias növényi mintázatok valószínűleg a csomózott szőnyegek fejlődésének első szakaszában keletkeztek, s ezekkel leggyakrabban a Karabagh szőnyegekben találkozunk. Ezek a díszítmények stílusukban őrzik a növények alakját

(levelek, virágok, bimbók és indák formáit), de a különböző szőnyegcsoportoktól függően kisebb vagy nagyobb változásokon mentek keresztül, s egyesek megmaradtak naturálisabb díszítőelemeknek, és őrzik egy-egy növény természetes alakját. A nevek közül a következőket említjük meg: szőlőinda, szőlőlevél, barack, cseresznye, birs, dió, gesztenye (a termés), tölgy, topolya, gally, erdei virág, tebrizi virág, rózsza, mályva, macskatalpa- vagy virágminta, nőszírom, virágcsokor, pásztortáska, lucerna, tők, bab, gyapotburka, mák, kukorica, szettepei fű, tyúkláb, sövény, kazal vagy boglya, bors, rokka, kerék, tányér és férfikarkötő. A növényi segédelemek közül csak az érdekesebb ornamentikákat említettük meg, s olyanokat amit még eddig nem soroltunk fel.

A szőnyeg tükrében (középső mezijében) szerepelnek a művészi kompozíció alapvető elemei, s az első látásra is a szőnyegen ezek a legfeltűnőbbek és a szőnyeg tükrét körülvevő keret (bordűr) is ezt hangsúlyozza.

A „buta” vagy „puta” az azerbajdzsán nyelvben mandula alakú mintát jelent, de egyúttal az ötvösök és ékszművesek olvasztótégelyét is (Azerbajdzsán-szkorusszkij szlovar. Baku, 1965. 75 p.). A szőnyegszakirodalomban Mir-i-Bota-nak nevezett ornamentika nagyon



20. Antik Kuba, vagy Sirván szőnyeg. XVIII. század.

népszerű az azerbajdzsán szőnyegművészetben. A „Mír”, vagy „Emir” fejedelmet jelent, a „Bota” pedig virágot, de ezt a mintát nevezik indiai, ill. kaszmiri palmettának, török körtének és a Kaukázusban lángnyelveknek is. Mások szerint a mandulából keletkezett, van aki azt állítja, hogy formáját a ciprustól kölcsönözte és ismét mások szerint a minta nem más, mint a fácán stilizált farka. Az azerbajdzsánok szerint ehhez a mintához legközelebb a lángnyelv alakja áll, s onnan vette eredetét és az ornamentika kapcsolatban áll a tűzímádókkal, ill. azok szimbóluma. Ez a motívum Tebriz környékén, a Baku melletti Szurahani faluban — ahol a tűzímádók kolostora áll — és Indiában is elterjedt, s mindez megerősíti az előbbi feltevést. Az azerbajdzsán szőnyegekben leggyakrabban a Sirván, Karabagh, de még inkább a Baku környéki finom mintázatú és híres Hila (Chila) és a Szurahani szőnyegek fordul elő. Ezt az ősi díszítőelemet természetesen nemcsak a szőnyegművészekben alkalmazzák, hanem az épületek dekoratív szobrászatában, az ékszereken, fém-edenyekben és a hímzéseken is. L. Kerimov több tucat ilyen mintát rajzolt le és örökített meg könyvében, s egyféle fajtából némelykor több is van.

A kicsi mir-i-bota mintát lángnyelv mintának nevezik, van azonban palack (vagy kisüveg) elnevezésű, van régi-, horgas-, ferde-, várandós-, rojtos-, mandula-, arany-, gesztenye-, veszekedő-, sirváni- és bakui, továbbá hila-mir-i-bota is. Van olyan mir-i-bota minta, melyet a vitéz dzsigitokról (ügyes kaukázusi lovasok vagy kozákok) neveztek el, ez a minta régen a dicsőség szimbóluma volt, de bele-szótték a menyasszony koronájába és a fiatalasszonyok ágyának selyemből készült takarójába is. A várandós mir-i-bota mint az anyai örömek szimbóluma, a hila-mir-i-bota pedig azt jelenti, hogy mire ezt a bonyolult mintát a lány elkészíti, öregasszony lesz belőle.

A különféle rács és fríz minták is népszerűek, ezek legtöbbször kitöltő elemek, de néha végtelen mustrát is képeznek, s rendszerint a Kuba szőnyegekben láthatunk ilyeneket. Ezeket a mintákat az azerbajdzsánok „ketebe-nek” nevezik, s ez a szó „a katiba” elnevezésből származik, s feliratos frízt (szalagszerű díszített sáv) jelent. Legalább tizenhatféle „ketebe-minta” van, ezek között nagyon jellegzetes a bölcső és a sír (temető) minta.

Egyes mintázatok szigorúan bizonyos szőnyegfajtákhoz kapcsolódnak és csak azokon jelennek meg, ezeket az azerbajdzsán takácsok „anya-virágoknak” nevezik. Az Iparművészeti Múzeum Kuba (Perepedil) típusú imaszőnyegén jellegzetes birkaszarv minták ismétlődnek, ezeket az ornamentikákat a nép ollónak is nevezi, s a termékenység, az erő, a becsület és a kitartó hűség szimbóluma. A medaillonok párosával vagy páratlanul helyezkednek el a szőnyeg tükrében, ezeket Azerbajdzsánban narancsnak, tálcsának is nevezik.

A szőnyegek keretsávjainak kialakítása jóval bonyolultabb feladat, mint az az első látásra elképzelhető. Ezek a keretsávok az azerbajdzsán szőnyegekben sokfélék, mintázatuk bonyolult és formájukban és méretükben ezek a keretsávok minden esetben igazodnak a szőnyeg tükrében lévő mintákhoz. Az azerbajdzsán takácsok sok esetben emlékezetből (rajz nélkül) készítik el a keret mintáit, mivel ezek az ornamentikák nagyon régiek és nemzedékekről nemzedékre öröklődnek. A mingcsauri-ásatásokon (i.e. VI. sz.) és a régi Gendzse romjainak feltárásakor (XII. sz.) előkerült kerámiákon a mai szőnyegekben látható ornamentikák voltak. A keretsávokban látható ornamentikák elnevezésükben részben megegyeznek a szőnyegek tükrében használtakkal, míg mások a sávok mintáira jellemző neveket kaptak. Egérfogak (fogazott sáv minta), páros köröm, csirke szeme, tyúkláb, fiatal állat pisije, páros fésű és páros horog, keresztben kereszt, nyílhegy, rézpalack, fáklya, hal-olló, tegez, kapu, sebek (rács), süteményforma — mandula —, villám, páros vonal, magányos víz, öreg vonal, láncocskák, fekete szem, falusi szempilla, göndörfürt, menyasszonyka, bokacsont vagy öreganyám-minta, mollafeje és még sok más minta megtalálható, s mindez az azerbajdzsánok mintateremtő képességét bizonyítja.

Az ornamentikák jelentését csak részben ismerjük, az szőnyegkutatásban a minták felkutatása és dokumentá-

ciókban való megőrzése volt az első feladat. A minták kapcsolatban vannak régi és ma már részben feledésbe merült vallási, népi hiedelmekkel és szokásokkal, s az európai kutatók számára megnehezíti a kutatást a távol-ság és a helyi adottságok nélkülözése, úgy tűnik, hogy a kaukázusi kutatók is ezen a téren csak az első lépéseket tették meg és a feladat nehezebb része még hátra van.

Az imaszőnyegekben látható ornamentikák és mintázatok jelentésére még külön vissza kell térni az azerbajdzsán imaszőnyegek bemutatásánál. A talizmánokra és néhány ismertebb szimbolikára azonban ki kell térni. A Nap jele (14/9. az első szám a táblát és a második mindig az ábra számát jelzi), az év, a négy évszak és a tizenkét hónap jele (49/5), a pacsirta az örömteli tavasz szimbóluma (24/9), a kalász pedig a bőséggel egyenlő (34/12). A férjnek és a feleségnek is van szimbolikus jele (48/7), de a szerelemnek is, melyet a párosával álldogáló madarak jelképeznek (24/2). A kised bölcsője az anyai vágyak és álmok jele (45/5), egy vonalra felfűzött hat borda pedig az elmúlást, a sirt szimbolizálja (47/5). A birka szarva vagy népszerűen olló az erőt és a vitézséget jelenti (104/1). Viszont a birka- vagy a szarvas koponyája rontás és az ártó szellemek ellen való (19/10). A csomó a boszorkányság és a varázslat jelképe (70/1), a gyöngy vagy a szem ornámens megvéd a rontástól (15/3). Az S az éltető víz és az élet szimbóluma (50/1), érdekes minta idézi fel a régi azerbajdzsán fürdők mellett fennállt tornatermek létezését, ez a minta a Zorhana (tornaterem) nevet viseli (28/10) és hasonló tornatermek Bakuban, Susában és Tebrizben ma is működnek. L. Kerimov könyvében lévő táblákon ezek a minták kikereshetők, de a kaukázusi szőnyegekben is megtalálhatók, természetesen a könyvben látott minták és a kiállításokon bemutatott szőnyegek mintái között eltérések lehetségesek, mert egy-egy ornamentikának sok-



21. Kuba szőnyeg. XIX. század.



22. Kuba, vagy Sirván szőnyeg. XVII. század.

féle változata van. A fenti szerző könyvében bemutatja a legfontosabb azerbajdzsán szőnyegfajtákat és szőnyeg-készítményeket (pl. mafracsot, hejbát, khurdzsint, füg-

gönyt stb.), és ezzel is jelentékeny segítséget adott a kaukázusi szőnyegek kedvelőinek.

A kaukázusi művészet ornamentikáival és ezek szimbólumaival (jelentéseivel) és a jelképek jelentéseinek változásaival foglalkozó kutatások az elmúlt két évtizedben felgyorsultak. A Kaukázusban évtizedek óta sikeresen folyó régészeti ásatások, építészeti és művészettörténeti kutatások, más tudományágakkal karöltve kellő mennyiségű kerámiát, fém- és ötvöstargyat, szobrot és kisplasztikát, fa- és csontfaragást, üveg- és más művészeti anyagot tárt fel és értelmezett helyesen. Ezek a maradandóbb anyagból készített művészi- és használati tárgyak kellő összehasonlítási alapot adtak a romlásnak jobban kitett textilművészet sok évszázados fejlődésének megértéséhez. Az ornamentikák szimbolikájának valamennyire is pontos megértését és értelmezését a történelmi szemlélet kialakítása segítheti, mert a pusztá összehasonlítási eljárás nem vezethet eredményhez. A kaukázusi szőnyegek ornamentikáinak elemzésénél abból kell kiindulnunk, hogy feltárjuk az ősközösségi (a törzsi társadalom) kultuszokat, bár ezek tetemes része a zoroasztrizmus, a kereszténység, majd az iszlám hatása alatt eltűnt, vagy gyökeresen átalakult, mégis elmondható, hogy a Kaukázusban éltek talán a legtovább (a mai napig) és a legnagyobb mennyiségben ezek az ősi kultuszok. Nem járunk messze az igazságtól, ha kimondjuk, hogy a képi ábrázolást a Kaukázusban meghonosodó iszlám (VII–VIII. századtól) alaposan elszegényítette, mert az emberek és az élőlények ábrázolását tiltotta, bár ezt a tiltást a kaukázusi népek évezredek népi hagyományai nagyon sok esetben — s főleg a népművészetben — teljesen figyelmen kívül hagyták. Az állam és a vele szövetkezett egyházi erők soha nem tudtak olyan nyomást gyakorolni a kaukázusiakra, hogy a művészetükben az elfelejtett és elnyomott elemek felszínre ne kerüljenek.

Az ősközösségi ember kezdetleges elképzelése, amely szerint minden tárgynak, dolognak megvan a maga lelke és szelleme, így személyesítve meg a vele szemben álló természeti erőket és jelenségeket (animizmus), a Kaukázusban is fennmaradtak a nyomai. Hasonlóan a totemizmusnak is, mely szintén a természeti emberhez kapcsolódik, aki ősnek vélt és ezért tiszteletben részesített állatokat vagy növényeket, esetleg ezek másait. Ezeknek a kultuszoknak a fenntartói és hívei maguk az emberek voltak, a kétszeres elnyomás miatt (a társadalmon és a családon belül) pedig leginkább a nők. Az évezredek során többször is megváltozott hivatalos egyház (a zoroasztrizmus, judaizmus, kereszténység és az iszlám) ezeket a régi elképzeléseket és hiedelmeket vagy felhasználta céljainak megfelelően, vagy pedig eltúrte, mert az emberek egyénileg is gyakorolhatták ezeket a mágiákat (varázslatokat és szokásokat). Azerbajdzsánban talán a legerjedtebb kultuszok egyike volt a régi fák és ligetek tisztelete, ezt követte a hegyek, sziklák és folyami kövek, az éltető víz, a madarak, illetve az ősök iránti fokozott tisztelet. A szőnyegek ornamentekben ábrázolt fák nevei és a nép által tisztelt fák elnevezései nem azonosak, és ebben semmi különös nincsen. A takácsnők a szőnyegekben ábrázolt fáknak platán, topolya, tölgy, cseresznye, birs, vagy csak egyszerűen azt a nevet adták, hogy fa. Bizonyos, hogy nagyon sok esetben nem az egész fát, hanem csak a virágát, termését vagy a gallyát csomózták be a szőnyegmintába, más esetben pedig a minta nevét felejtették el, ezért egyes virágoknak ma már olyan nevük van, hogy tebrizi-virág, kilim-virág (szövött-szőnyeg mintája), vagy egyszerűen virág.

A. K. Alekperov azerbajdzsán etnográfus szerint a fűzfa (szugjut), a tölgy (palut), a puszpáng (samait), a vasma (azat) és a körte (armut) tartoznak az azerbajdzsánok által tisztelt fák soraiba. N. I. Rzajev szerint a szent fák között van a topolyafa is és ez a sírontúli élet ősi jele, s egyébként is a fa (az életfa) az örök élet jelképe. A szent fát, például az életfát a művészi tárgyakon helyettesítheti a háromszirmú (esetleg a több szirmú) virágornamentika is. Nagyon ritkán előfordult a pálmafa ábrázolása is. A fák többsége keményfa, lehetséges, hogy valaha ezekből készítették a fegyvereket és szerszámokat is, s ezért tisztelték. A régi hiedelmek szerint a tölgyfa meg-

szünteti a fogfájást, ha a beteg szeget ver bele. Az elhunyt hónaljába fűzfagallyat tettek, mert ha az feltámadna, legyen mibe kapaszkodnia. Azerbajdzsánban a fákhoz nem szereztek zarándoklást, legfeljebb alattuk lakomáztak, Zerti faluban egy szentnek tartott diófa alatt kenyeret ettek a muzulmánok, s valószínű, hogy a fák kultusza az utolsó szakaszában van a Kaukázusban és megmarad belőle a fák iránt érzett tisztelet. Ma is előfordul, hogy a szentnek tartott fáról egy gallyacskát akasztanak a gyerekek nyakába, hogy talizmánként védje, más esetben cserjékre színes szalagokat, kendőket és rongydarabokat kötnek, hogy a kívánságaik és az álmaik teljesüljenek. Ezt a kedves szokást a Kaukázusba látogató vendéggel együtt manapság is gyakorolják és a régi babona kedves játékká változott. A gránátalma fényes levelei, skarlátpiros virágai, üdítő gyümölcse, festő- és gyógyszeranyaga és a belőle kialakított ornamentika az ókorban is már ismert díszítmény volt Keleten, sok magva miatt a termékenység szimbóluma.

A fák, faoszlopok formájában a siíta mohamedán kultusz tárgyaivá váltak, mert a faoszlopok a „Sahszéj-Vahszéj” (Huszejn sah, ó, Huszejn”) vallásos színjáték (misztérium) fő kellékei. A tíz méter magas tölgyfaoszlopot a siíták lakta falvakban a cséplés helyén volt szokásban felállítani, s a tetejét fehér kelmével bevonni. Az oszlopot megérinteni nem szabad (ebben az értelemben a fa kultuszát az iszlám is átvette). Az oszlop körül játszódtott le a misztérium — a muharram tíz gyásznapija, a muzulmán holdév első hónapjában — mikor a siíták megemlékeznek Huszejn életének egy epizódjáról, a Kerbala város mellett lezajlott csatáról, ahol Huszejn imám elesett és eltemették. [A 680-ban lezajlott kerbalai csatában a siíták (a „sia” arab szó, csoportot, pártot jelent) Alinak, Mohamed vejének hívei, a kalifa trónját maguknak követelték, mert nézetük szerint a muzulmán közösség vezetője (imám), s a Mohamed próféta utóda, helyettese (kalifa) csakis a próféta egyenesági leszármazottja lehet. Ebben az esetben pedig Alinak és Mohamed lányának, Fátimának a gyermekei, azaz Huszejn és Hasszán, illetve ezek utódai. Az arab törzsi arisztokrácia hívei a mohamedán szokásjogra (szunna) hivatkozva a Mohamed törzsből származó Muávijja szíriai helytartót (az Omajjád dinasztia tagját) választották meg kalifának]. A misztériumjáték hivatalosan csak tíz napig tart, de általában a nép még negyven napig siratta Huszejn imám halálát és féktelenül gúnyolták az Omajjád kalifákat. Szamarat öltöztettek fel Omár ruhájába, s pajzán dalok kíséretében sétáltatták, lakodalmát jelenítve meg. Huszejn halálának ünnepén az extázisba kerülő hívők hangosan kiáltozva, magukat megláncolva, korbácsolva, kindzsállal vagdosva ünnepeltek.

Ali (a negyedik kalifa volt, s uralkodott 656-tól 661-ig) két fiának Huszejnnek és Hasszánnak trónkövetelése, Huszejn halála és temetése, s az erről való évenkénti megemlékezés régen véres önkínzásokkal zajlott le, ahol a misztérium-játékban részt vevők súlyos fejsébekeket szereztek. Ezek az ünnepek megszűntek a mohamedán dolgozókat, mert őket vertek a szunniták és a siíták közé.

A víz jele többféle formában jelen van az azerbajdzsán és a többi kaukázusi szőnyegeken, s egy olyan országban, ahol a földművelést tetemes részben az öntözés teszi lehetővé, ettől várható a termés (vagy az esőtől), ez a kultusz teljesen érthető. Ugyanakkor a víz fogalma és szimbolikája egy sereg más dologgal kapcsolatba került, első sorban az úttal, az utazással, az eltávozással és a halállal. Az S-alakú minta egészen bizonyosan a víz jele és ez az ornamentika nagyon sok szőnyegen szerepel. Őrzi a víz kultuszát a „patakocská”, a „tekerődő tó”, a „magányos víz” elnevezések s bár jóval későbbi ornamentikák lehetnek, de a hal, a rák, a béka (ennek kultusza Dagesztánban nagyon régi), a hajó, a vitorlás hajó és az egészen újkéntű „szamovár” is a vízre vezethető vissza. A vízzel kapcsolatban érdekes szokásokat őriztek meg az azerbajdzsánok mind a mai napig. A messzi földre távozó és szeretett emberek után a lányok tiszta vizet locsolnak. Ennek az ellenkezője, amikor a nemkívánatos személy után (a hulamasó után feltétlenül) követ dobznak, hogy ne térjen vissza soha, maradjon ott, ahol van.



23. Antik Kuba (Zejhur) szőnyeg. XVIII. század.

Az álmok és a víz között közvetlen összefüggést véltek, ha valaki rossz álmot látott (Kazak járásban) kiment a patak partjára, elmesélte és azt remélte, hogy a folyóvíz elviszi a rossz álmot, s az álmot következményeitől megszabadul. A sírköveken nagyon sokszor láthatók vízfordókancsók, s ez is a víz szimbóluma, még lényegesebb, hogy a régi temetőket mind lehetőleg folyó mentén, vagy két folyó közé telepítették, arra gondolva, hogy a gonosz erőket a víz vigye el messzire. A rituális mosdókannák és a sír lelocsolása már az iszlám korának maradványa, de annál régebbi kultuszra utal, s az elmúlás és a víz szimbolikus erejét az iszlám is felhasználta. Az éltető esőért való babonás szertartásnak furcsa módja volt, amikor szárazság idején a Karabaghban és Kurdisztánban két özevegasszonyt eke elé fogtak, hogy a folyó mellett szántsanak és esőt hozzanak. Ahol pedig sok volt a viharos és nagy károkat okozó esőzés, annak megszüntetése érdekében fakanalat piros kelmével kötöttek át, s a napot ábrázoló babával jártak a gyerekek énekelni és napot csalogatni (a Kazak járásban). A Kubai-járási Piral nevű falujában viharos esőzés esetén a falu határában lévő menhírt (faraatlan és álló nagyobb követ) ledöntötték.

A kövek és a madarak kultusza szintén kapcsolatban van a víz tiszteletével, de a kövek kultusza a madarakénál régebbi, bár a madarak is a legtöbb esetben kapcsolatban vannak az éltető vizekkel, vagy kifejezetten a vizet szimbolizálják. A kőkultuszok a szőnyegek mintázatában rejtve vagy áttételesen vannak jelen, lehetséges, hogy az ornamentikák eredeti neve és jelentése már régen eltűnt, s a kultikus jellegű kövek mértányos motívumokként maradtak meg a szőnyegek felületén. A kövek kultusza



24. Antik Kuba (Zejhur) szőnyeg. XVIII. század.

nem feltűnő és az első látásra nem is vehető észre, de megvan az azerbajdzsánok gondolkodásában és szokásaiban, s alig hihető el, hogy valamilyen formában ne lenne meg a szőnyegek mintázatában. A rokon türkmén nép szőnyegeinek és elsősorban tarisznáinak, nyeregtarisznáinak keretsávjaiban mértánias alakú ornamentikákat, azaz talizmánokat csomóztak be a türkmén nők, hogy megvélje a tarisznák tulajdonosait minden bajtól. Az azerbajdzsán szőnyegek keretsávjaiban meglévő „egérfogak”, „zsinór vagy paszomány”, vagy az egyéb igen egyszerű formákra (kocka, kör, háromszög, pálcika stb.) hasonló ornamentikák lehetséges, hogy a kultikus kövek talizmánábrázolásai, de ezek a szövés és csomózás folyamatában természetesen alaposan megváltoztak, esetleg a nevük is teljesen megváltozott. A folyami kövek kultusza Azerbajdzsánban teljesen egyéni karakterű, az iszlám a legkevésbé befolyásolta, és ez a kultusz örzi a legkorábbi szokásokat és hiedelmeket, azt, hogy mit képzelt az ősközösségi társadalomban élő ember a lélekről és a természetről. A folyókból és a patakokból kivett kövek teljesen épnek kellett lenni, mert csak az ép kő lehetett a tisztelt tárgya. Az ilyen kő az ember lelkének foglalata (tartója) és a kőnek lelke van. Kuba városában (híres szőnyegtermelő vidék

ez is) a haldoklónak követ adták a kezébe, hogy ne szenvedjen és a lelke minél előbb a kőbe költözzön. Bakuban az volt szokásban, hogy ahol valaki elhunyt, arra a helyre egy fekete követ tettek, hogy a lélek ebbe kerüljön, majd a követ a temetőbe dobták. Az azerbajdzsáni siíta muzulmánoknál általános szokás volt: ha terhes nő szülés közben meghalt, az oldalához fekete követ raktak, hogy a meghalt lelke ebbe költözzön és az életben maradt csecsemőt ne bántsa.

Minden embernek van egy kőve, s ez a kő a lelke helye és a kő helyettesítheti az illető ember lelkét. A zakatali járásban élő avarok, ha rokoni sírt látogatnak meg a temetőben, a sírra helyeznek egy fehér színű folyami követ, ha másodszor mennek ki a sírhoz újabb követ nem visznek, de amit otthagytak, azt megfordítják. Ugyancsak az avarok a szentnek tartott tölgyre kisebb köveket akasztanak, mert ezek a kövek szerintük lelkek. A szentnek tartott forrásból talizmánként kavicsot akasztottak a kisgyerekek nyakába, s ezt tettek a gabonás ládába is. Azt a gyereket, amelyik lassan és nehezen tanult meg jární elvitték a „jární tanító kőhöz” és a kővön lévő lyukon háromszor átbújtatták (Karakesis falu). Általános volt, hogy a beteg testrésze meleg követ raktak, s abban is hitték, hogy a kő meddőség ellen is használ. Az azerbajdzsánok szavajjárása is megőrizte a kőkorszaki kultuszt, mert a „Te elfeledtél engem” kifejezés helyett gyakran azt mondják: „Te elfeledted az én követem”. Átok helyett pedig szokás volt mondani: „Az én követem essen a fejedre”. A kő tehát a jónak és a rossznak is kifejezője lehet. A tat és a lezg népek (kubai- és a gilszki járásban) ha lyukas követ találtak, azt az ablak vagy az ajtó fölé felfüggesztették, hogy a gonosz lelkek ne tudjanak a házba bemenni. S említettük, hogy akinek a visszatérése nem kívánatos, azután követ dobna. A karjagini- és a dzsebrailjárásokban fekete követ dobna arra, akit a közösség elítélt. Ha például a falu lakói meggyűlöltek a juzbasit (előjárót), ebben az esetben a parasztok kimentek a mezőre, mindegyik fogott egy követ és az előjáró irányába dobta, miközben azt mondta: „Követ dobtam én Iszman-Juzbasira”. Az ilyen szertartás a társadalmi elítélés legsúlyosabb formája volt és az illető törvényen kívüli lett.

A vétkes nők megkövezése általános volt a régi muzulmán társadalomban, mert a sariat (az arab „saria” szóból, mely világos és biztos utat jelent) jogfelfogása szerint, ha az elnyomott nő megpróbált a rákényszerített házasság, vagy a férje despotizmusa ellen fellépni, vagy házasságtörést követett el, ebben az esetben a közösségnek meg kellett kövezni. Azerbajdzsánban a hizini, lacsinszki és az agdami járásban ma is látni kőrakásokat, ahová elevenen temették el, illetve kövezték meg a szerencsétlen teremtéseket, s a tradíciók szerint az arra járóknak ma is átkozódva kell rájuk követ dobni. A kő emberré is változhat, s érdekes mese maradt fenn a kazak és az agdzsabadini járásban. Egy asszony egyszer halott gyermeket szült, félve a férje haragjától a bölcsőbe követ tett. A férj hazatérése után látni szeretne volna a gyereket, de az asszony kérte, hogy ne zavarja. A férj mégis megnézte és a bölcsőben egy daloló gyermeket talált, aki a következő dalocskát énekelte: „A fejem mellett Lele/, Nem akármilyen kását ettem én/, Nincsen apám, se anyám/, Kőből lettem én. (A „Lele” szó azerbajdzsánul nevelőt, gondozót jelent). A bölcső többféle formában kedvelt motívuma az azerbajdzsán takácsnőknek, s lehetséges, hogy kapcsolatban van a kőkultusszal is. A kövekkel összefüggésben van olyan nézet, hogy a kövek maguk is utazásokat tehetnek, helyüket megváltoztathatják, mert van lelkük és életük is az emberéhez hasonló. A Novhani falu mellett fekvő szentélyhez, Pir Agdasba (az Apseronifélszigetnél) azért zarándokolnak a nők, hogy gyermekáldásban legyen részük. Minden nő hoz magával egy szöget, s ha azt az ott heverő kövekbe bele tudja verni, úgy az illetőnek gyermeke lesz, de ha a szög elgörbül, úgy meddő marad, és a férjet megilleti az elválás erkölcsi joga. A fenti szent hely őrzője, hogy a babona nagyobb legyen, minden esetben elmondja, hogy e szent helyre a kövek maguktól jöttek, s maguk a kövek születték az apróbb köveket és ezek gyerekek, a kör alakú kövecské kis-lány, a hosszúkas pedig fiúcska. (A szőnyegeken lévő

elemi formájú apróbb minták lehetséges, hogy a kőkultusz maradványait őrzik). A K. Alekperov azerbajdzsán néprajzos szerint a kő az ősközösségi ember szerszáma volt, s az egyénhez (individuumhoz) kötődött, és kultusza ezért maradhatott fenn mind a mai napig. A kövek és a kéz kultusza némely azerbajdzsán vidéken egybeesik. A Kuba vidéki híres Pirebedil maszőnyegen látható szarv-mintát ollónak is nevezik, a Zejhuur (Kuba környékén ezt Gollu-Csicsi, azaz Kéz- és Virág mintázatú szőnyegnek nevezik) szőnyegekben látható átlós minta valóban keresztbe tett kezekre, András-keresztre is hasonlít. A kezek — a tenyér — lenyomatát az avarok a zakatali és a bolokani járásban a szoba négy sarkában elhelyezik, hogy a háztól a rossz lelkeket távol tartsák. A muzulmán maszőnyegekben látható tenyér (kéz) ornamentika már jóval az iszlám VII–VIII. századi meghonosodása előtt talizmán jelleggel bírt Azerbajdzsánban. A szőnyegekben látható emberi alakok kéztartása nagyon jellemző, előlnézetben ábrázolt emberke széttárt kezekkel, öt-öt ujjal, ijedt szemekkel és szájjal; madárijesztőnek nevezett emberalak, merev botlábaival és kezeivel; a táncoló és összefogódzkodó alakok és a kisgyerekek, akik kezét felfelé tartja, az elhárítást és az ég felé fordulást jelezheti. A kifelé fordított tenyér és kéz az óvás és elhárítás szimbóluma egész Ázsiában, míg a magunk irányába hajló és arcot simító kézmozdulat az áhítat jele. Azerbajdzsánban a phallos (fallosz, azaz hímvessző, mely a férfi teremő erejét és a természet termékenységét ábrázolja) kultusza szintén megtalálható. A K. Alekperov említi, hogy a Gocsazi-hágónál, a szentnek tartott Abibulagi forrás melletti temetőben, ahová a kurd földesurak temetkeztek és maguknak mauzóleumokat emeltek, a szakadék szélén álló mauzóleum mellett néhány fallosz áll. A falloszokra a nők kisebb égő fáklyát vagy gyertyát helyeznek, s a kövek teteje ezekről megfűstölődött. A mauzóleum körüli bokrokra — a gyermekáldást kérve — rongyokból készített apró bölcsokeket aggatnak. Ez a történelem előtti korszakban gyökerező kultusz a Kaukázusban máshol is megtalálható, például az örmény-fennsíkon, és Arméniában múzeumban őriznek egy falloszt melyen szvasztika is van (a napkeresztből leszármazott Nap jelképe). A fáklya, a bölcso és a gyertya ornamentika a szőnyegekben is megtalálható. Az előbb említett szerző Nizami Gandzevi (XII. századi azerbajdzsán költő) egyik verséből idéz nagyon jellemző sorokat, bár a költő kancáról versel, mégis a párhuzam kétségtelen. A néhány versor tartalma a következő: „Száz ferszenget is megtéve a barlanghoz igyekeznek és tolongnak benne mint kígyó üregében/. Kifejeződik szenvedélyük a feketék iránt és gerjedelemmel érintik meg azt/. Az Úr nevében kéri a családí áldást a kötől/. Ez csodának tűnik, de a szív hajlik a hitre.” (A ferszeng perzsa mérföld, kb. 5 km). A szent hely neve azerbajdzsánul „pir”, de ez a jelentése a tiszteltre méltó öregnek, lelki atyának, és a dervisrendek főnökeit is pirnek hívják. A pir (a szent hely) rendszerint egy mindenki által tisztelt szent sírja, vagy szent fa- és forrás mellett vannak. Van olyan pir (például az előbbi) amit elsősorban a nomád pásztorok tisztelnek, s ezeket a szent helyeket nem véletlenül telepítették a nomád pásztorok nyájainak vonulási útvonalába, a pihenő- és legelőhelyek közelébe, mert számítottak rá, hogy a nomádok, de főleg a feleségeik lelki bajaikkal a szent helyek őrzőihez fordulnak és bőséges ajándékokat is hoznak. A szent helyek mellett elhaladva mindenki követ dob e helyre az ártó szellemek ellen, ahol valószínű kurgánok (halmok) keletkeznek és a nomádok feleségei, hogy kívánságaik teljesüljenek a bokrokra színes rongydarabokat aggatnak. Érdekes, hogy egyes szent helyeket (pir) csak a nomádok másokat csak a földművesek, és ismét másokat mind a két csoport tisztel. A babonák elterjedtsége egyenes összefüggésben volt azzal, hogy 1917 előtt nagyon kevés orvos volt Azerbajdzsánban. A nők között nagyon sok volt a beteg (meddőség, bőrbaj, tüdőbaj, idegrendszeri zavarok stb.), de nem volt kihez fordulni, ezért a szent helyek látogatása tényleges szükséglethez kapcsolódott.

A hegyek és sziklák kultusza is nagyon népszerű Azerbajdzsánban és az egész Kaukázusban, de a hegyek tisztelének nincs különösebb kapcsolata az itteni maszőnygművészettel. A Hazrat-Baba hegy az egyik leghíresebb

kaukázusi maszőnyeg szülőföldjén a konaghkendi járásban van. (Hazret-Baba jelenthet „szent nagyatyát, az ősokeket, illetve az ősi szülőföldet, a tűzhelyet”). A legenda szerint egy szent nagyon régen összeborrt a hegyvel és eltűnt örökre. A zarándokokat a molla (a muzulmán pap) vezeti, aki a zarándoklásban résztvevőknek elmeséli a szent életét, s ezalatt a nők sírnak, énekelnek és verselnek, majd közösen feláldozzák a birkákat és a kosokat. Aki hétszer elzarándokol a Hazrat-Baba hegyhez, az megkapja a csalját (turbánt), melyet csak azok a hadzsik viselhetnek, akik Mekkában jártak. (Hadzsi, azaz zarándok előnév illeti azt aki életében legalább egyszer Mekkában járt és a szertartásokon részt vett.) A zarándokok pontban éjféltkor indulnak el a Hazret-Baba hegyhez Kuba városából, az azerbajdzsáni maszőnygművészet ősi fészkeiből. A Bes-Barmak hegy a hizini járásban van (vagy Besbarmak, azaz Ötújjú-hegy), s ugyancsak híres szent hegy az Aszaf-Kjaf-hegy Nahicseványban. Ez utóbbi hegy sziklái között tartja a helyi lakosság a siíta misztériumjátékot, miközben az elragadtatott és önkívületben lévő hívők a kindzsáljaikkal véres sebeket ejtenek magukon, s a hegyek csodálatosan visszhangzanak a kiáltásoktól és az énekektől. A zarándoklat legyen bármilyen kegyes célzatú is, nem zavarhatja az adást-vevést, bár a kereskedést és a zarándoklatot a vallás tiltja, de ezzel nem sokat törődnek, sem a hívők, sem a mollák.

Az ősokek kultusza nagyon erős Azerbajdzsánban és az egész Kaukázusban, de ez a kultusz az iszlám hatására teljesen átalakult és csak egyes elemeiben őrzi az ősközösségi tradíciókat, vagy az iszlám (arabul „alázat és odaadás”) előtti vallások néhány vonását. I. Kerimov könyvében három olyan síkdíszítményt is bemutat, ahol az



25. Moghan, vagy Gendze szőnyeg. XVIII. század.



26. Moghan, vagy Gendzse szőnyeg. XVIII. század.

elmúlás (a bordák jellemző rajza), a sír (az előbbihez hasonló ornamentika) és a bölcső- és a sír jelképes rajza szerepel. A „bordák” nevet viselő medaillonszerű díszítőelem (15. tábla 5. rajz) alakja nyolcszögletű, és ebben a formában egy egyenes vonalon, mely a gerincet jelentené öt darab pálcaszerű elem van keresztbefektetve. A mellkas vázának abroncsszerű csontelemeiből az emberben tizenkét pár borda van és ezek ízesülnek a hátcsigolyákhoz. A szőnyegekben látható „bordák” nevű ornamentika

nem pontos rajza az ember mellkas vázának, csak a halál-nak és az elmúlásnak a szimbóluma. A „sír” nevet viselő ornamentika (47. tábla 5. rajz) hasonlóan nyolcszögletű, és ebben a díszítőelemben egy kettős nyílszerű minta van.

A „bölcső és a sír” nevet viselő díszítőelem (102. tábla 5. rajz) alakja hatszögletű, s a belerajzolt egyenes vonal (a gerinc sémája) és a három keresztben a vonalra húzott pálcika egyaránt jelezheti a csecsemő bordáját, de az elmúlást (a sírt) is.

A „mazar vagy mezar szó sírt” jelent, továbbá egy neves szent sírját és muzulmán kegyhelyet, a sírt díszes sírkő, síremlék a mauzóleumban és körülötte temető jelzi, ebben az értelemben a mazar szó temetőt is jelent. A sírkő állítás az ősök, de egyben a kövek kultuszára is utal. A szentek sírjai mindig a legforgalmasabb karavánutak csomópontjain, a pihenőhelyeken, vagy a nomád pásztorok vándorlási útvonalán keletkeztek, mert ez biztosíthatta csak a zarándokok nagy számát és a sírokat fenntartó muzulmán papság nem csekély jövedelmét. A szentek legtöbbje álmban kinyilatkoztatást hallott, s ezt hirdette és ezért lett szent, mások szenté váltak, mert az iszlámot tűzzel-vassal terjesztették a Kaukázusban és ezek voltak az első térítők. A tehetősebb hívők igyekeztek a leghíresebb szentek sírjai mellé temetkezni, mert így óhajtottak biztosabban üdvüzlődni. Híres búcsújáróhely a Bibiejbati pir szent hely), s ez a Bakuból Perzsiába vezető út mentén fekszik, ahol Imám Riza khoraszáni perzsa szent egyik közeli rokona van eltemetve és ezt a fenti szent sírjának meglátogatása előtt kötelező volt megtekinteni. Imám Huszejn mártír sírja Kerbalában (ma Irak) van, ezenkívül egy sereg más szent sírja ismert Azerbajdzsánban. Baku mellett egy kis faluban, Nardaranban is csodát látott egy muzulmán, majd ő lett a „pir” (a kegyhely) gondozója, ez nem keveset jövedelmezett, mivel a fiút váró nők tömege keresi fel Nardarant.

Nardaran falu egyébként is híres az 1301-ben épített erődjéről, a sah XV. századi nyaralójáról és az előbb említett Pir-Szeid mecsetről és mauzóleumról, mint kegyhelyről. A félig földbe süppedt mecset körül öreg temető terül el, üde zöld fügefákkal, a sárga színű sivatagos talajon. A kétrészes régi sírkövek igen érdekesek, a kő felső részén levő vájatba illeszkedik a fejét (?) jelképező gömbölyded részt. A fiúgyermeket váró várandós asszonyok színes pántlikákat, rongyokat aggatnak a szent sírjának rácsára és a rácson keresztül pénzt dobálnak be. A falu öreg házai, a zegzugos utcák, a lapos tetők, az ablak nélküli házfalak (az utcára a régi szokás szerint nem nyílhadtak ablak), az alacsony kupolák a kisebb mecseteken, az Apseroni-félszigetre jellemző szürkés-sárgás színek, a fejre feltett és az arcra borított kendő az évszázadokkal ezelőtti Kelet hangulatát idézik. Nardaranban működik az „Azerhalcsa” Szőnyeggyártó Vállalat egyik legjobban dolgozó szőnyegkészítő telepe. A kutkaseni járás (Gutgasen) Hazra nevű falujában is van egy híres mazar és kegyhely, ahol XVI. századi mauzóleumok és díszes faragott sírkövek láthatók a szentnek tartott ligetben. Egy fejedelmi diófasor után, festői hegyi patakon és erdőkön áthaladva érhető el a szent liget, ahol a fiúgyermeket váró nők beteljesedett vágyuk esetén szőnyeget dobhatnak be az egyik mauzóleum rácsos ajtaján a szent részére. Ha fiúgyermekük születik, abban az esetben szőnyeget szőnek a szentnek, ezt a fogadalmat a nők minden esetben betartják, de a helyi öregek szerint, mivel a szőnyeg mérete nem volt előzőleg kialakulva, ezért a fiúcska születése után csak egy apró szőnyeget, a nagyobb hasonmását dobják be a mauzóleumba.

Az ősök tisztelete, a sírok gondozása, különösen neves szentek sírjainak rendben tartása összefüggésben van a lélekről vallott történelem előtti képzetekkel, hogy a lélek beleköltözhét egy kőbe, de az élőknek kárt is okozhat és a lelket életében és holtában is gondozni kell. Éltében például őrizni kell a lelket a dzsinektől (vagy divektől, akik csodálatos erejű lények, s ártó szellemek), akik régi temetőkből, fürdőkből, elhagyott malmokból, kutakból, bazárokból és karavánszerájokból üthetik fel a tanyájukat. Ellenük talizmánokkal kell védekezni és babonás szertartásokkal, valamint az ősök tiszteletével, hogy a megholt lelke a paradicsomba jusson és az élőknek, főleg

a fiatalasszonyoknak és a csecsemőknek kárt ne okozzon. A dzsin tehát testen kívüli szellem, lélek, legtöbbször valamilyen állat alakjában jelenik meg, de felveheti a sátán alakját (lópata lábak) is, s az első látásra emberi formájukkal megtévesztőek. A dzsinnel való találkozást el kell kerülni, mert a találkozás az embernek kárt okoz, a megelőzésnek ezerféle módja van. „Nem szabad az udvarra forró vizet önteni.” „A szemetet sem szabad az udvarra kidobni.” „Az esti szürkületben a fiatal nők és a gyerekek ne menjenek az udvarra.” „Nem szabad a hagyma és a foghagyma héját elégetni, mert ebből lesz a dzsinek ruhája.” A dzsin fekélyes betegséget is okozhat, a következő eljárással lehet kiűzni: a beteg testrésze melegkanalat kell rakni, hogy a dzsin a tűztől megijedjen, s ezt mondani: „Ez legyen a Te gyógyszered. Ha Te jöttél éjszaka, elmégy majd éjszaka. Ha jöttél nappal, elmégy majd nappal.” Ha ez a kiátkozás sem segít, abban az esetben az illető a mollához fordult, aki sáfránnyal felírt a Koránból egy idézetet, s ezt kellett a fájós testrésze tenni, vagy az ajtóra felakasztani.

A sáfránnak, mely kitűnő fűszer és az aranysárga gyapjúfonalak festőanyaga ördögűző szerepe is van. Ha a molla által felírt Korán idézet (a mohamedán vallás szent könyve, Gábriel arkangyal közvetítésével Mohamednek küldött isteni kinyilatkoztatás, s 114 fejezetből [szurából] áll) sem segített, abban az esetben a „dzsindarhoz” (dzsindar Azerbajdzsánban ördögűző varázsló) fordult a beteg, aki bonyolult és drága eljárással űzte el a dzsineket.

Az emberek választ szerettek volna kapni az ember és a természet, az ember és a lélek közötti viszony kérdéseire, hogy hol van, hová és mivé lesz az ember lelke halála után. A halál, a temetés, majd a temetést követő megemlékezések ezt a célt szolgálták. Volt olyan elképzelés, hogy a lélek a halál után visszatérhet a halottba és az feléled. Ennek jele, hogy vasárnaponként sóhajok és nyögések hallatszanak a sírból. Ezt úgy lehetett megakadályozni, ha az elhunyt temetést kiásták és hátgerincét eltörték és újra eltemették. A holtak lelke meglátogathatta álmában a rokonokat. Ha valaki álmában holtat látott, köteles volt a mollához menni, aki lemérte a kezét, könyökétől az ujjai hegyéig, ez lett a mértéke a megemlékezésnek, mert ezzel úgy vélték, hogy a halott lelkét is lemérték és azt is, hogy hányszor kell majd megemlékezést tartani. A kezek és a tenyerek többféle formában szerepelnek a szőnyegek mintázatában, a kaukázusiak lehetséges, hogy régen a kezét tartották a lélek fészkének, legalábbis az emberi alkotások létrehozójának. (A grúz középkori templomokon a könyöktől lefelé ábrázol kéz jelzi az építőmestert.) A kéz ornamentikája mindenesetre jóval korábban ismert volt mint az iszlám VII—VIII. században bekövetkezett győzelme, s csak később került át az imaszőnyegek mintázatába.

A muzulmán temetésnél meg kellett hívni (néha tiszteletdíjért) húsz—harminc embert, s a namazt (imát) közösen elmondani. A temetés után halotti tort ülni, s ez a halott házában még három napig folytatódott. Ezután negyven napon át (esetleg egy éven át) minden csütörtökön a megemlékezést megismételték, s ez igen nagy anyagi terhet rótt a családra. Az elhunyt holmija az egyházat illette, a szent könyv olvasásáért. Ezenkívül tiszteletdíj ellenében fel kellett fogadni embereket, akik a namazokat és a böjtöket az elhunyt helyett elvégezték, mert úgy vélték, hogy ha az elhunyt idős volt, abban az esetben sok imát és böjtöt elmulasztott, s valószínű, hogy több bűne volt, mint egy fiatalnak. A temetőben levő kegyhelyek látogatása is sokba került, mivel áldozati állatot (bárányt, marhát) kellett a papoknak ajándékkba vinni. Érdekes, hogy nyomaiban A. K. Alekperov is fellelismerte a lélek kettős elképzelését a muzulmán temetési szertartásban, bár az iszlám a legteljesebb mértékig igyekezett ezt a szertartást is kisajátítani. A lélek kettős fogalmára vall, hogy a molla a temetési szertartásnál megrázza az elhunyt testét és megkérdezi: „Ha Téged megkérdeznek milyen hívő vagy, felelj — én muzulmán vagyok. Ha megkérdeznek — Ki a Te prófétád, Te válaszolj: Mohamed. Ha kérdezik, milyen törvényt ismersz el, felelj, hogy a sariatot”. Ezután temették el az elhunytat. Az iszlám szerint is a halálnál — a halál bekövetkezése

után — a lélek elhagyja a testet, de ha a molla beszédével ehhez fordul, abban az esetben ez azt jelenti, hogy a lélekből egy rész a testben maradt, vagy egy másik lélek van ott. A kőkorszakban a lélek kövekben tanyázott, a vallásos elképzelésekben halála után az érdemei szerint a paradicsomban vagy a pokolban. Munkar és Makir (vagy Nakir) angyalok vallatják ki a sírjukban a holtakat, s kínozzák őket ha gonoszak voltak.

A. K. Alekperov szerint a madarak és általában az élőlények kultusza kisebb Azerbajdzsánban, de a nép nagy véteknek tartja a következő madarak megölését: golya, seregély, búbosbanka, bagoly. Ezt az állítást azonban megcáfolja az a rengeteg babonás szokás, mely a madarakhoz fűződik, az azerbajdzsán szőnyegeken látható nagyon sokféle madár-ábrázolás és az elmúlt évek



27. Talis szőnyeg. XVIII—XIX. század.



28. Lenkorán szőnyeg. XIX. század vége.

régészeti leletanyaga (i.e. IV. századtól az i.u. VII. századig) is a madarak kultuszát igazolja. Ezt a kultuszt az iszlám élőlényeket tiltó felfogása sem tudta a népművészetből kiküszöbölni. Latif Kerimov szőnyegkönyvében a leköszölt ornamentikák között a madarak igen előkelő helyet foglalnak el, egészen bizonyos, hogy az egyes madarak ábrázolása nagyon ősi kultuszokra vezethető vissza (pl. a páva esetében), míg a papagáj, a pacsirta valószínű, hogy újabb eredetű tisztelet tárgyai. L. Kerimov könyvében látható madarak a következők: páva, kakas, pulyka, liba, kacska, denevér (?), daru (?), tyúk, csirke, galamb, fogoly (?), nyírfajdkakas, sárgarigó, pacsirta, papagáj, kánya, fekete holló, továbbá madár nyolc kereszttel, repülő búbosbanka (?), madár szép faroktollal, kettős madár, liba előre nyújtott nyakkal, egytestű és kétfejű madár, négylábú madár, hétlábú páva, úszó kacska és fejét hátrafelé fordító kacska, ivó kakas, kapirgáló tyúk, két szemben álló madár, madár kalitkában, csirkeszem, tyúkláb és karmok, ezek lehetnek madárkarmok is, s a szárnyak és a pávafarka-ornamentika is ide sorolható.

A közép-ázsiai türkmének szőnyegein levő madarak mintázata lényegesen könnyebben megmagyarázható, ha figyelembe vesszük, hogy a türkmén törzsek oltalmazó állatai ragadozó madarak voltak. (Sas, sólyom, karvaly, vércse stb.)

A türkmének egészen 1917-ig elsősorban törzsi származásukat vélték a legfontosabbnak, ezért is nevezték magukat szaloroknak, tekkének, jomutoknak, csaudoroknak, gökleneknek, erszáriaknak, mert az egységes türkmén nemzet fogalma még nem fejlődött ki, ettől függetlenül etnikai hovatartozásuk tekintetében nem lehetett kétség, mert türkmének voltak. Az azerbajdzsán nép kialakulása jóval bonyolultabb volt, s azzal járt együtt, hogy évszázadok során a helyi kaukázusi őslakosság, a perzsák, a kazárok, a IV. századtól a török fajú népek beözönlése, a XI. században a szeldzsukok inváziója, majd a mongolok XIII. századi és a szefavidadinasztia XVI. századi uralma mind rajta hagyta a bélyegét az azerbajdzsán népen. Ha újra végigtekintjük a Kaukázusba behatoló, vagy ott működő ősi kultuszokat, úgy ebben a vonatkozásban is gazdag örökséggel kell számolni és ezek a nagyon különböző kultuszok mind felszívódtak az azerbajdzsán nép művészetébe. A történelem előtti idők kő-, bronz-, vaskorszaki (a vas feldolgozása a Kaukázusban i.e. I. az évezreddel veszi kezdetét) leletein az égbolt, a víz, a Nap, a hal és a kereszt megtalálható. A zoroasztrizmus az i.e. VI. században kialakult kultuszai ezeket a régi kultikus elemeket feldolgozva a Nap, a tűz, a madarak, a kutya, a fény és a sötétség, a jó és a rossz fogalmát és az istenek seregét honosították meg a Kaukázusban. Ezek a tanok rendkívüli mélyen behatoltak a kaukázusi emberek gondolkodásába, mert az amúgy is meglevő ősi képzetekre és hiedelmekre épültek. A zoroaszteri tanok a Szasszanidák uralma alatt a II–VIII. században (államvallásként) éltek és hatottak. A kereszténység a IV. századtól kezdve — örmény hatásra — honosodik meg a mai Azerbajdzsán területének egyik részén, de ez az építészetben hagyott nyomot, és nem a népművészetben. Kazár területről a judaizmus hatásával is számolni kell, de ennek a nyomai a népművészetben nem lelhetők fel. Az iszlám VII–VIII. századi betörése az arab szokásokat és kultúrát (Közel-Kelet latinját az arab nyelvet plántálta át a Kaukázusba) terjesztette, s a törökfajú népek beszivárgását — ez a IV. századtól kezdődött — betetétzte a szeldzsuk törökök XI. századi uralma, a mongolok XIII. századi pusztításai, majd a szefavida Irán és az oszmán-török birodalom évszázadokig tartó harca a Kaukázus birtoklásáért. Ez utóbbi egyébként a muzulmán vallás két fő irányzatának harcát jelentette Azerbajdzsán területén, ezért az azerbajdzsán nép kultúrájának megítélésében azt is számításba kell venni, hogy a siita (perzsa) és a szunnita (a török) hatás is évszázadokon át jelen volt. A kaukázusi népek az i.u. első századoktól kezdve egyre inkább élénk kereskedelmet űztek Kelet országaival, a római hódító légión is megfordultak területén, joggal nevezik tehát a Kaukázust a népek keresztútjának, ezért a fenti hatásokon kívül még a görögség, India és Távol-Kelet befolyásával is számolnunk kell.

Véleményem szerint a történelem előtti kultuszokat is figyelembe véve az azerbajdzsán művészetben (és a szőnyegművészetben is) a legerősebb hatást a zoroasztrizmus fejtette ki, s ezt a tényt a madarak kultusza is bizonyítja. Az Aveszta (a Tudás könyve vagy a Törvények magyarázata) tartalmazza Zoroaszter tanainak nagy részét, s ezt a szent könyvet az i.u. III. században a perza uralkodók parancsára állították össze. Zarathustra vagy perzsául Zardust, görögösen és latinosan Zoroaszter (állítólag a szó tevehajcsárt jelent) az i.e. VI. század elején élt. Az Aveszta szerint a kutya és a kakas védik a soha ki nem alvó tüzet (a napot), és segítenek harcolni Szaosjannak (Szaoszjant—Megváltó), aki legyőzi a rosszat.

Szaosjan (az emberiség Megváltója) Zarathustra szűztől fogant fia elhozza az emberiségnek a boldog kort és harcol az éj (a sötétség) démonai ellen, s ebben a harcban a kutya és a kakas segítik. A kerámiákon elterjedt a kakas-ábrázolás nemcsak a Kaukázusban, hanem Közép-Ázsiában is, de megtalálható a görög vázákon és lehetsé-

ges, hogy a perzsáktól vették át a kakas ábrázolását. Az azerbajdzsáni ásatásokon (Mingecsauri régészeti leletek között) II—III. századi kerámiákon kakasokat láthatunk. A napörző madár szerepét idővel átveszi a kakasról a páva, néha a fácán is, mindkettő díszes tollazatú madár és tollazatuk csillog a napfényben, ezért kiválóan alkalmasak a Nap szimbólumára, illetve az égi tűz földi megfelelőjének, a tűz oltárának védelmére. A Szasszanida-dinasztia uralkodói Zarathustra követői voltak, és ezért a III. században minden városban volt az égi tűznek temploma. S az oltáron égett a szent tűz, melyet kívülről jövő fény nem zavarhatott meg. Az öröktűzű oltár Áhurá-Mazda (a bölcsesség urának, a teremtnék és legfőbb istennek) jele volt, s ezt a tüzet szenny nem érhetette, ezért a holtakat nem volt szabad elégetni, s velük a földet és a vizet (ezek is Áhurá-Mazdá teremtményei) nem volt szabad bepiszkítani, ezért a holtakat a Hallgatás tornyai-ba kirakták, hogy a ragadozó madarak a csontvázakat megtisztítsák és csak ezután volt szabad a holtak csontjait kerámia edényekbe tenni és eltemetni. (Azerbajdzsánban az elmúlt évtizedekben több helyen fedeztek fel holtak kirakására szolgáló tornyokat, rendszerint hegység tetején.) A tűz szimbóluma volt a pávafarok is, s valószínű, hogy a szőnyegekben gyakran előforduló Mir-i-bota díszítmény is a páva farkának, azaz a szent tűznek a jele és a lángnyelveket ábrázolja.

Egy VI—VII. századi dagesztáni bronzedényen a Mir-i-bota minták pávafarkban végződnek, lehetséges tehát, hogy e minta a páva tollazatát jelképezi, ill. az örök tüzet, mások szerint a páva a türkök totemállata, akiktől magukat származtatják. A pávákat nem nélkülözheti a keresztényi szimbólika sem, mint az ég felső madarait, az örök élet jelét, s Grúziában a bolnisi V. századi templomon pávák fogják közre a keresztet (a kereszt és a svasztika a Nap ősi jelei). Pávák díszítették az „Örmény Pompéiben” — a mongolok támadása által elpusztult örmény főváros Ani — az 1215-ben épült Szent Grigorijról elnevezett templomot, s pávák láthatók a Jézust ábrázoló szőlőtőkék között az Ajrivanki Géghard kolostor XIII. századi főtemplomának kapuzata feletti domborművön is. A fénix madár (mitikus csodálény) szintén a megújuló örök élet jelképe. K. V. Trever szerint a páva a keresztényi szimbólikában az örök élet jelképe, a pogányban a halál szimbóluma, s a zoroaszteri vallásban a galamb és a fogolymadár védi a napot és a termékenység jelképe. Valószínűbb azonban, hogy a páva alakja a Nappal, az élet örök tűzével és nem az elmúlással van szoros kapcsolatban, s a kereszténységet megelőző kultuszokból került be a keresztényi szimbólikába. Az ókori Albániában (a mai Azerbajdzsán területén) a keresztény templomokon a páva otthonos szimbólum lehetett, mert a mingecsauri ásatásokon talált domborművön két páva fogja közre az életfát, és a szépen faragott kőlapot albán nyelvű felirat díszíti, s keletkezése az V—VI. századra tehető. (Az ókori Albánia saját ábécével rendelkezett, s Mózes Kalankatuci örmény történész és krónikás, aki feltehetően a VII. században élt, örökölte meg művében az ókori kaukázusi Albánia történetét. Az „albán” szó valószínű „hegyes országot” jelent.)

A szőnyegekben előfordulnak repülő madarakra hasonlító minták, s ezek a suhanást és a madarak röptét idézik elénk, más esetben a kaukázusi Szumák szőnyegekben életfához hasonló minta két oldalán horgas-nyílás díszítményt vehetünk észre, s lehetséges, hogy az életfa és a madarak sematikus ornamentikáját láthatjuk, mivel a szőnyegekben levő díszítmények évszázadok folyamán mértani alakzatokat vettek fel és felismerhetetlenné váltak. A madárszárnyak a mingecsauri kerámiákon (i.e. IV—i. u. VII. század) szintén a Napot szimbolizálják, s ezek a napsugarat jelentő szárnyak a közép-ázsiai művészetben is előfordulnak. Az egyiptomi, az asszír és a perzsa vallás napkultuszában a szárnyas napkorong, a korongban az istenalak, szakállas és fegyverrel (íjjal) vagy anélkül, továbbá a két kígyó alakja megtalálható. Áhurá-Mazdá, a perzsa vallás jó istene is ebben a formában jelenik meg.

Kisebb madarak közül a népi felfogás szerint a pacsirta a tavasz szimbóluma, a rigó, a bagoly és a papagáj lehetséges, hogy jóval később kialakult ábrázolások, bár

a bagoly, úgy is szerepelhet, mint az éj (a sötétség) madara. Az örmények a galambot Anáhita istennő szent madarának tartják, s a termékenység és az anyaság szűz istennője a vizek úrnője, csillagok között él és négylovas szekéren letiporja a démonokat. Ez a zoroaszteri vallásban szereplő istennő nagy tiszteletnek örvendett az ókori Arméniában is. Nagy Tigranes örmény király i. u. I. században vert pénzérmén a király koronával ékes fejét láthatjuk, s a koronán két galamb szimbolizálja a napot és a madarak közötti virág valószínű, hogy az életfa jelképe. A kereszténység jelképei között a galamb (fákkal és virágokkal a paradicsomot) az elhunyt lelkét és annak tisztaságát szimbolizálja.

A sást némelykor a pogány győzelmi szimbolikához sorolják, de ezt a szimbolikát szívesen alkalmazta az örmény és a grúz keresztény építőművészet és miniatúra-festészet is. A Jereván melletti Zvartnoc templomot (VII. század) a győzelem és a hatalom jelvényei a sasok díszítették. (Zvartnoc a „Mennyei őrző angyalok temploma.”) A középkori egyházi ikonográfiában János evangélista, Szervác, Vid, és Adalbert jelvényét, s kétfejű sas-sal Elizeus prófétát szokták ábrázolni. A kígyót legyőző sas pedig a jó győzelmét jelképezi. A kacsá-motívum több alakban előfordul az azerbajdzsán szőnyegekben (úszó kacsá, fejét hátra fordító kacsá), s ismeretes a kacsá ábrázolása a mingecsauri i.e. a IV—III. századból származó régészeti leletek között is, ahol háromlábú és kacsaszerű kerámia edényeket találtak. A görögök és a hettiták



29. Karabagh szőnyeg (Susa). XIX. század.
(Részlet fotó.)



30. Karagbagh szőnyeg (Susa). XIX. század.

művészetében is megtalálható a kacs, néha az edényeken csak az állat testformáját alakítják ki, máskor pedig a lábakat és a szárnyakat is megformázták. Kínában a kacs a házastársi hűség és boldogság jelképe, Közép-Ázsiában ezekkel az edényekkel a házat díszítik, nem valószínű, hogy a kacs ábrázolását a Kaukázusban a kínai művészetből vették volna át. Daru ritkán fordul elő a kaukázusi szőnyegekben, s nem bizonyos, hogy a darunak nevezett ornamentika valóban ezt a madarat ábrázolja, mely egyébként Kínában a halhatatlanság és a hosszú élet jelképe. A denevért is ide lehet sorolni, ez Kínában a szerencse jele, máshol a sötétség és a titokzatos éj állatának, a sátnak könnyel el. A liba, a tyúk, a pulyka, a fogoly, a sárgarigó valószínűleg mint a ház körüli állatok (a bőség), vagy mint kedvencek szerepelnek a kaukázusi szőnyegekben.

Az egyiptomi elképzelések szerint a madarakba költöznek a megholtak lelkei, hasonlóan az ókori görögöknél a madarak testesítik meg a halott lelkét, s a madarak szimbolizálják az eget, az ég esőt adó vizeit és a termékenységet is, ezeket a nézeteket a kaukázusi népeknél is megtaláljuk. A Kaukázusban az ivóvizet, vagy más egyéb

italt madár alakú edényben tartották, mert úgy vélték, hogy a madár megőrzi az ital tisztaságát és védi azt, aki megitta. Ha az edényeken az isteni madarak ábrázolva voltak, ebben az esetben ezzel az edénnyel esőt lehetett kérni, a korszot megtöltötték friss vízzel és a mezőre locsolták, kérve a várva várt esőt. Iránban olyan korszot találtak (i.e. XII—VIII. századból), amelyen az edény madár alakú nyakán gyűrű is van, s ez a gyűrű védte az italt a gonosz lelkek ellen. A kaukázusi edényeken látható képirásokon (mingecsauri kerámia leletek, i.e. I. század) a Nap az istent személyesíti meg, a madár az esőt, de jelentheti az elhunyt lelkét is, a szarvas a termékenységet és a bőséget, de lehetséges, hogy áldozati állat is, az életfantomot az örök élet jelképe, a topolyafa jelképezheti a túlvilágot és a növényeket is, míg a három lábú állvány talán az emberek társadalma. Nem valószínű, hogy ez a gondosan összeválogatott ornamentika-díszítmény az ókori pap kezében pusztá dekoráció lett volna, ezek a szertartáshoz tartozó szimbolikus jelek voltak. Az ókori fazekasok a papok megrendelésére készíthették ezeket a rajzokkal (képírással) ellátott agyagedényeket, s ezt a holtal együtt eltemették. Ezek a szimbólumok az azerbajdzsán szőnyegekben mind megtalálhatók, a különböző kultúrák és vallások, a különböző népek változtattak a mintázatokon, de az ornamentikák a mai napig őrzik a régi jelentéstartalmakat.

A régi babonás azerbajdzsán hiedelmek között több a madárral van összefüggésben. Zakatal és Belokani vidékén a leggonoszabb rontó szellem, a Halanaszi, s ez kakas alakjában jelenik meg, míg más tájakon a Halanaszi egy magas és égővörös hajú nő képében van jelen, a lábait madárlábak és a mellei olyan hosszúak, hogy a vállára dobja őket. Ez a rontó szellem specializálta magát, mert csak a szülőnőket támadja meg, a szívüket és a tüdejüket ragadja meg, s a folyóvízhez iramodik, hogy alámerüljön és a szülő nő meghaljon. A gonosz elleni védekezés abból áll, hogy a szülő nő ágát a sátrort leeresztő sávval (orkján) körültekerik, a párnája alá kindzsált tesznek, a fejére kucsmát húznak, hogy a Halanaszit megtevéssék, miszerint a szülőágyon nem nő, hanem egy férfi fekszik. A megtevéstés eszköze, ha a szülő nő azerbajdzsán, úgy örményül kell vele beszélni, ha örmény, abban az esetben azerbajdzsánul. Ha a beteg elveszti eszméletét, vagy ha azt mondja, hogy elviszi őt a Halanaszi, ebben az esetben a vízpartra kell sietni, hogy a gonosznak útját állják, lövik és karddal vagdossák a vizet, hogy a Halanaszit legyőzzék. Egyik másik démonűző (dzsin) szernél a fehér vagy fekete kakas is szerepel, mert szokásban volt, hogy a betegből a rossz szellemet (a dzsint) a molla által leírt imával kellett kitessekelni, s az ima leírásához a tintát a fehér, de még előnyösebb, ha a fekete színű kakas vére szolgáltatja. A kakas áldozati állat is, Bokharában az Ark (a vár) kapuja előtt minden évben, Norauzkor, az újév napján a férfiak kakast áldoztak a várost alapító Szijávus iráni királyi emlékére. Az ősi Szijávus-kultusz az iszlám elterjedése után is tovább élt, s Firdauszi perzsa költő (i.u. 940—1025) a „Sáhnáme” („Királyok könyve”) című művében ezt megörökítette.

A lovak ábrázolása az azerbajdzsán szőnyegekben és az iparművészet egyéb ágazatában mindennapos jelenség, bár L. Kerimov könyvében csak két rajzot közölt le ebből a témából. Az egyik rajzon (14. tábla 6. díszítmény, egy embert és egy lovat láthatunk nyereggel, a másik rajzon csak egy lovat (18. tábla 11. rajz), de ide sorolható még a patkó díszítmény is (27. tábla 1. rajz), s ez nyilvánvalóan a szerencse szimbóluma. Az Iparművészeti Múzeum Kazak — Karacsop szőnyegén (ltsz.: 57 709 1) párosával álldogáló fehér és fekete színű lovak, kétféjű lovak, életfák, madarak stilizált rajzai, kirgiz-típusú szarvminták és a szőnyeg tükrében öt darab érdekes medaillon is látható. A nagyméretű szőnyeg tükrében huszonhét lovat csomózott be a kaukázusi takácsnő, s olyan élethűen, hogy a lovak egyértelműen felismerhetők. A kaukázusi szőnyegekben néha előfordulnak olyan állatábrázolások is, ahol a különböző állatokat alig lehet egymástól megkülönböztetni, ezért lehetséges, hogy a báránynak vagy kutyának vélt állatfigura eredetileg lovat ábrázolt. A dagesztáni lezg nép által készített sző-

nyegeken szintén gyakran előfordulnak lovasok, lovak és táncoló dzsigitek (vitéz lovasok) ábrázolásai is. Viszonylag kevés azerbajdzsán szőnyegen lehet lovat, vagy lovast látni, s ennek okát egészen bizonyosan az iszlám élőlényeket ábrázolni tiltó rendelkezéseiben kell keresni. A szőnyeget az azerbajdzsán takácsnők készítették, akikre a muzulmán papság erős hatást gyakorolt, s a tiltás érthető, mivel a ló ábrázolása az Áhura-Mazdá kultusz része volt, hiszen a ló alakja a Napot szimbolizálta. A ló, bika és a bárány a termékenység és a vizek megtestesítői, s a kutya az örök tűz, ill. a ló őrző állata. A régi görögök Rodosz szigetén (a Nap szigetén) naponta fehér lovat hajtottak a tengerbe tüzes szekérrel, hogy segítsen az elfáradt és lenyugodni készülő Napnak.

Az Áhura-Mazdá istenei között többnek legalább az egyik jelvénye ló volt. Ámáhita a termékenység, a vizek úrnője, csillagok közt él és négylovas szekeren letiporja a démonokat; Tistrja az eső és szintén a termékenység istene, s legyőzi a démonokat, akik az éltető esőt visszatartják, segíti őt a tíz bika, tíz teve, a fehér és a fekete ló; Verethragna a győzelem és a harc istene, s tíz megtestesülése közül az egyik a ló, de a szél és a bika alakját is magára öltheti. (Az örmények megfelelő istene, aki Anáhittal egyenlő, a sárkányölő Vahagn, aki esőt hoz a népek, hogy termése legyen.) S jellemző, hogy I. Dareiosz (i.e. 522–486) perzsa uralkodó feliratai között az is szerepel, hogy őt Áhurá-Mazdá királlyá tette, s neki a birodalmat adta, amelyben jó lovak és derék emberek vannak. A lovak jelentősége az ókori népek gazdasági és főleg harci életében könnyen érthető, s az is közismert, hogy a Kaukázus népei igen nagy mennyiségben szállítottak (adó formájában is) lovakat az őket környező népeknek, mivel a kaukázusi hegyi legelőkön nevelt lovak erősek, kitartóak és teherbíróak voltak. A kaukázusi hegyi falvak közlekedésében mind a mai napig a ló (az öszvérrel és számmal együtt) jelentős szerepet tölt be, s a kaukázusi dzsigitek szemében régen az értéket a jó kindzsál, pisztoly, puska, kard és a kitartó ló képviselte, ezért kultusza is virágzott. Az azerbajdzsáni XVI–XVII. századi muzulmán temetőkhöz nagyon sok olyan sírkő van, ahol különböző fajtájú kővekből lovak és bárányok vannak élethűen kifaragva és az elhunyt sírja fölé felállítva. A Karabagh hegységben, Gendzse-Kazak vidékén, Nahicsevány környékén, a Lenkoráni és a Milszki-sztyeppe tájékán, tehát azokon a vidékeken, ahol a hegyek között az ősi hiedelmek jobban fennmaradtak, ahol a lakosság között örmények is voltak, másutt pedig siíta muzulmánok és nomád pásztorok, akik az iszlám szigorú előírásaihoz kevésbé ragaszkodnak ott szobrokat állítottak.

A sírokra állított kőlovak híven visszaadják a lovak büszke fejtartását nyereggel, kantárral és hevederrel vannak ellátva, sörényük befonva, némelyiken a kaukázusi tör (kindzsál) és a kerek pajzs is rajta van, más esetben a kőlő oldalán solymával vadászó vitézt is megörökített a középkori kőfaragó. Ezek a kőből készült lovak valóban inkább szimbolikus jelentőségűek, feltehetően azt jelképezik, hogy az illető a kedvelt lován a paradicsomba távozik, és ott sem kényszerül gyalog járni. Igaz, hogy ezek a síremlékek kevésbé kötődnek egyes személyekhez, mégis a feltűnő ábrázolások, például a ritkán előforduló solymász, azt jelzi, hogy a elhunyt személy egyéni vonásait is megjelölték. (Dagesztánban a kitűnő takácsnők sírkövén a szövőszéket, vagy a fonalat leverő szerzőt is ábrázolják, s ez a szokás Azerbajdzsánban is megvolt.) A ló ábrázolása azonban nem csak a zoroaszteri kultuszt hordozhatja, hanem a régi és a fenti kultusztól független elemeket, mivel a kaukázusi népek életében a ló kivételesen fontos szerepet töltött be. Nem véletlen, hogy Dagesztánban „a Hegyek országában” a lezgek szőnyegein az ornamentikák között a ló (a Nap jele), a virágok (az életfa), a madarak és a csillagok (a mindenség jelképei) együttesen vannak jelen. Dagesztánban a városiasodás rendkívüli lassan ment végbe, ezért a díszítő motívumok is megőrizték ősi jellegüket. Az azerbajdzsán népi hiedelem megőrizte a Kaszpi-tenger menti falvakban a Kulejbani házi manóról szóló meséket. Ez a manó éjszakánként elköti a háztól a lovakat és úgy meghajszolja, hogy kiveri a verejték, habos lesz a teste



31. Cseláberd (Adler-Kazak) szőnyeg.
XIX. század eleje.

és a sörénye pedig kuszált. Ezt a rosszakodó manót el lehet csípni és a ház körüli nehéz munkára befogni.

Az elfogás módja a következő: a lovon a nyeret éjszákára rajta kell hagyni és valamivel bepiszkolni, a Kulejbani ezután nem tud a nyeregből leszállni és reggel megfogható. Munkára lehet őt kényszeríteni, de előbb a kabát gallérja alá tűt kell rakni és arra is ügyelni kell, hogy minden utasítást fordítva kell kiadni. Például a „ne hozál vizet, azt jelenti, hogy a Kulejbani hordjon a kutról vizet”. Ez a munkára fogott házi szellem (néha a ház védőszelleme is) csak abban az esetben tud megszabadulni, ha a gyerekeket ráveszi, hogy a kabátjának a gallérja alól vegyék ki a tűt, mert ez a varázslat köti őt a házhoz. Máshol Azerbajdzsánban olyan Kulejbani ismernek, aki a nőkre és a gyerekekre betegséget szabadít, s ez abban az esetben következik be, ha alkonyatkor a folyóhoz vagy tóhoz közelednek (vízhez). Ezt a szellemet Ardovnak is nevezik. A ló ábrázolása a keleti szőnyegekben nagyon régi, a Paziriki kurgánból (halomsírból) kiemelt i.e. V–IV. századi szőnyegen jó tartású díszmenetbe való lovakat és szarvasokat (az élet és a termékenység jele) lehet látni. S.J. Rugyenko szovjet régész által feltárt kurgánok leletanyagát és a fenti világhírű szőnyeget a leningrádi Ermitázs kiállításán meg lehet szemlélteni. A szőnyeg mérete 200×183 cm, anyaga gyapjú, a csomók száma 1 dm² 3600 csomó, ún. jordeszi csomózás, s a szőnyeg színei világoskék, barnásvörös, narancs és zöld. A kutatók többsége ezt a páratlanul értékes szőnyeget az iráni kultúrkörbe sorolta (perzsának, médeknek), míg R. G. Hubel neves német szőnyegkutató esetleg ör-



32. Kaukázusi szőnyeg. Dél-Azerbajdzsán. XIX. század.

mény készítésének tartja. A keresztény művészetében a ló szent Eligius és Lénárd jele, s a sárkányölő szent Györgyöt is lovon ülve ábrázolták (a bizánci, a grúz és az orosz művészetben). A Van-tó környékén kialakult ókori Urartu államban (i. e. IX—VI. században) nagy mennyiségben tenyésztettek kitűnő lovakat, s az asszír uralkodók az urartui zsákmányok között mindig az első helyen említették meg a kitűnő lovakat. Az urartui hadsereg már az i. e. IX. században lovakkal vontatott harciszerkeket használt és lovascsapataik voltak. A pajzsokon és tegezeken a lovak művészi ábrázolása fennmaradt. A médek és az örmények is jó lótenyésztők voltak, az ókorban a niszai lovaknak isteni erőt tulajdonítottak, s az örmény hercegeknek még a középkorban is lóversenypályájuk volt a Van-tótól nem messze. A lóval kapcsolatban mégis nemcsak a kaukázusi és iráni kultuszokkal kell számolni, hanem a szkíták állatokat ábrázoló művészetének hatásával (i. e. VII—III. század), ahol a ló is szerepet kapott, de ugyanezt megtaláljuk az i. u. VI—VII. századi türköknél is.

A kutya a Napnak, azaz az égi tűznek (a ló a Napot szimbolizálja) a védelmezője a zoroasztrizmusban. A kutya Áhurá-Mazdá szent állata, elűzi az ördögöt, úgy kell eltemetni, mint az embert és kutyát ölni nagy szerencsétlenség. A Kaukázusban a bronzkorszakban a kutyát a gazdájával együtt temették el. A vadászutak híresei, s állítólag a macedóniai Nagy Sándor is kapott az egyik kaukázusi uralkodótól két igen nagy kaukázusi vadász-kutyát, s ezek az erős állatok rémisztő ugatásaikkal és erejükkel az oroszlánnal és a bikával is elbántak. Az ókori és középkori örmény elképzelésekben szerepel egy kutyafejű és embetestű élőlény, a neve Aralez, ha ez a csodálény megnyalja az elesett hősök sebeit, azok újra életre kelnek. Később a középkori ábrázolásokon a vitéz lovasok (kitűnő lóval, sisakkal, fegyvezettel) és kutyával jelennek meg a domborműveken (Dagesztánban a IV—VI. században).

A kutya a kaukázusi pásztorok hűséges segítője és a nyájak őrzője, —s ezért megbecsülése érthető és ez Közép-Ázsiára is vonatkozik, ahol a türkmének szőnyegein kutyával kapcsolatos motívumok szintén sűrűn előfordulnak. Kisebb és nagyobb kutyák, kutyakölyök, szaglászó kutya, s van olyan ornamentika is, mely a kutyakölyök talpa nevet viseli, ezt a türkmének használják. A keresztény szimbolikában szent Rókus, Bernát, Domonkos és Vendel jelképe, a kutyán ülő férfi és nőalak a 7 főbűn egyikét, az Irigységet jelképezi. A reneszánsztól kezdve a kutya a barátság, a hűség, a vágy és a melankólia megtestesítője. A kutya szerepe az iszlám időkben már nem egyérelműen jó, mert a babonában az elűzendő sötét erőkhöz tartozik. A Csilas, keszme, mágikus szertartás, néha még manapság is előfordul Azerbajdzsánban. S ha ezt a varázslást a házasság 40. napja után nem hajtják végre, abban az esetben a fiatalasszony elsatnyul, meddővé válik. A Kubai járásban a szertartás kellékei a következők: hét szál különböző színű gyapjúfonál, egy köcsög víz és egy üres üveg. Ezekkel kell kimenni a temetőbe, s a temető neve Kuba városában Indzsepir, a temetőben a fiatalasszonynak le kell guggolni, s hét szál hajszálát vesznek le a fejéről. A hajszálakat és a fonalakat összesodorják, majd a nő feje felett elvágják, miközben azt mondják: „Elvágom, s megszabadítalak Téged a macskáktól, a kutyától, a dzsinektől és a sátánoktól”. A köcsög vizet kisebb sugárban a nő feje felett kiöntik, s késsel ezt is elvágják, s fenti mondókat újra megismétlik. Végül az üvegpalackot egy sírkőhöz ütik, a beteg a törés hangjától megijed és megszabadul minden bajtól és betegségtől. Érdekes, hogy a muridok (az iszlám fanatikus hívei) ruhája, lova, sőt a ló trágyája, a murid kutyájának a szőre, szent volt a megtévesztett muzulmán parasztok szemében, és az ilyen emlékekért képesek voltak ölre menni.

Az állatábrázolások között leggyakoribb a szőnyegen a bárány, s ez érthető, mivel a kaukázusi lakosság élelmézését és ruházatát, lakberendezésének java részét (szőnyegeket) ez a hasznos jószág biztosítja. A kisebb báránka mellett a nagyobb birkákat, legelésző bárányt, vagy csak a birka szarvait ábrázolják. Egy sereg jó tulaj-

donságot és varázssos erőt tulajdonítanak mind a Kaukázusban, mind Közép-Ázsiában a birkáknak. Grúziában a bárány a termékenység megtestesítője, s a bárány mindezzel ellátja az embert. Az Aveszta szerint is a bárány (a ló és a bika) a termékenységnek és vizeknek a szimbóluma. Aki bárányok között tartózkodik annak a gonosz lelkek nem árthatnak. A bárány-ábrázolás az italt tartó edényen, megvédi az italt a gonosz erők ellen, s a bárány és a kigyó fejével díszített karkötő megóv a rontástól. Közép-Ázsiában a sírokra, a magas fákra és a házakra bárányfejet-szarvat raktak, hogy az ártó erőköt maguktól távol tartsák. A sírkövekre vigaszul és útravalónak bárányokat vésettek. A sziklákról lezuhant bárányt elsi-ratták. Bárányfejek díszítették a tejescöcsögöket (i. u. I. században), bárány-szarv minták a csontból készült fésűket (III—IV. században). Közép-Ázsiában a csavart S forma is a bárányt, illetve a szarvát jelképezte, s ezek az ornamentikák az edényeken gyakoriak voltak. Dagesztánban a facsésze fülei állat alakúak, s ez szerintük arra jó, hogy a sátán a házba ne tudjon behatolni, a patkó alakú fülek előfordulnak fülbevalókon is. A régi XVI—XVIII. századi azerbajdzsán temetőiben birkát ábrázoló sírkövek vannak. Ezek a durván kifaragott kövek híven visszaadják a birka alakját, mérete az élő birkával valószínűleg egyező, sőt néha jóval nagyobb, csavart szarvaival, némelykor láncsal a nyakán, vagy fegyverekkel az oldalán valószínűleg valamelyik török törzs ősként tisztelt totemállatát jelképezik.

A bárány, a kőszáli kecske és egy lovas vitéz alakja is rá van vésvé egy XVI. századi Nahicseványban levő sírkőre, az előbbi kecskék és lovak, a kazak járás XIX. századi temetőiben is előfordulnak, kiegészülve a nap kör alakú szimbolikus jelével. Ezeket az iszlám előtti ősi kultuszokat a muzulmán vallás sem tudta kiküszöbölni. Az azerbajdzsánoknál a birka és a birka szarva kifejezésben és ábrázolásban is egyet jelent a termékenységgel a bőséggel, de a bátorsággal és a hűséggel is. A bárány áldozati állat az iszlámban is (kurbán bajram arabul áldozati ünnep, mikor a muzulmánok egy birkát áldoznak Ábrahám áldozata emlékére), de birkát lehet áldozni más alkalomkor is, például egy szent sirjának meglátogatásakor, vagy a fiúgyermek születése napján. Ezt a szokást egyébként a kaukázusi keresztények (örmények, grúzok) is megtartották. A gonosz erők a bárány képét ritkán öltik magukra, a babonák között is ritkábban fordul elő a sötét erőkhez kapcsolódó „fekete bárány”, vagy a „fekete kakas”, ezek véréből készíti a tintát a „dzsindár” („ördögűző”), és ezzel írja meg a talizmán szövegét. Előfordul, hogy az ellenség megölését az utánzás mágijával bárány szívével végzi el a varázsló. Az Apseroni-félszigeten (Bül-Bül faluban) bárány-szívbe egy rakás gombostűt szúrnak és lakomázva eltemetik, arra gondolva, hogy az ellenfél meghalt. A kecske kultusza is ide kapcsolható, az i. e. IV—III. századi kerámiákon szarvakkal van ábrázolva, máskor két kecske fogja közre az életfát, s ez az életnek és a Napnak a szimbóluma. A híres aghtamari örmény templom (épült a X. században) déli falán szintén a termékenység jelképei: a kecskék őrzik az élet szimbólumát a szent fát. S a kecske az ókortól kezdve az éték, a bőség és a gazdaság jele.

A pávák, fácánok, ill. a kakas után a Napot szimbolizáló életfát és az életet a két kecske őrzi. A keresztény szimbolikában ez az állat a Bujaság jelképe lett. A bárány viszont megtestesíti az emberiség bűnéért ártatlanul szenvedő türelmes lényeket, a négy evangélistát szokás még bárányként ábrázolni. A bárány a holtat is jelképezheti, s fákkal és virágokkal a paradicsomot, ahová a tiszta lélek kerül.

A szarvast a mongolok az élet megteremtőjének, az élet ősenek tekintik és ez az ősz segíti őket minden bajban és az elhalt ősök lelkét jelképezi. A szarvas kultusza megtalálható a kaukázusi népeknél is: Grúziában a szertartásoknál használt borivó díszedény szarvas alakját viseli és lakodalomkor ezt használják; Arméniában a középkori miniatúrákon gyakran ábrázolnak szarvasokat mint a tisztaság jelét. A szarvas a termékenység, a bőség és az állatok szaporodásának mágikus jele, ezért a szarvastehenet és a madarakat a II—VII. míngesauri



33. Kaukázusi, vagy kisázsiai szőnyegtöredék. XV—XVI. század.

ásatások leleteiben is megtalálták. A régi szkíták a lovak fejére szarvas-maszkot tettek, hogy a harci paripa erejét ezzel is (az ősök erejével) megnöveljék. A zerge is ide sorolható, s a grúzoknak ez az állat, ma is kedvelt díszít-



34. Kaukázusi szőnyeg. XIX. század vége.
„Száz rubeles szőnyeg.”

ménye. A kaukázusi szőnyegek a szarvas ágas-bogas szarvkoronájáról felismerhető, ez az ornamentika rendkívül régi, mert a paziriki i.e. V. századi szőnyegen is szarvasok és lovak láthatók. Az azerbajdzsán népi hiedelem szerint az Aga-baba nevű muzulmán szent is szarvason utazgatott, ezzel húzott barázdát a pusztán, és ott víz fakadt, s szarvas hátán vitte a friss mazsolaszőlőt a beteg pásztor gyermekének. A keresztény szimbolikában szent Egidius, Hubertus, Procopius és Eustachius jelképe. Egyébként a szerelni hív, a hallás és a gyors cselekvés szimbóluma.

A bika az Avestában a lóval, báránnyal a termékenységével, s a Holddal azaz a víz szimbólumával szerepel. A bikaistenség meghal és vérét adja italként az embereknek, hogy halhatatlanok legyenek. Verethragnának a győzelem istenének egyik megtestesülése a bika, s az eső istent (Tistrat) is a démonok elleni harcában tíz bika is segíti. A bika önálló motívumként az azerbajdzsáni szőnyegek nem szerepel, s a tehén-minta is csak egyszer fordul elő, bár ez az állat is szentként ismert a zoroasztrizmusban. A vaddisznó sem szerepel az azerbajdzsán ornamentikák között, ez érthető, mert Verethragnának a győzelmet szimbolizálta, s a Szasszanida királyok idejében a vadkan ismert díszítmény volt, és vadászata az udvar mulatságaihoz tartozott. A türkméneknek egyes régi szőnyegminták megőriztek ilyen neveket, hogy „disznóorr”, s lehetséges, hogy az elnevezés még azokat az időket tükrözi, amikor a türkmének még nem vették fel az iszlámot.

Teve vagy egész tevekaravánok ábrázolása nagyon gyakori a kaukázusi szőnyegekben. Legtöbbször a szövött szőnyegekben láthatjuk a tevéket és a tevecsikókat, emberek és kutyák társaságában. Ezeket a szövött szőnyegek kocsitakarónak, faliterítőnek és jurták díszítésére használták. Tevéket lehet látni csomózott szőnyegekben is, sőt egy Karabaghban készített isaszőnyegen sűrű sorokban tevék, szarvasok és kutyák (?) vannak ábrázolva, és ez igen nagy ritkaságnak mondható. (Kaukasische Teppiche. Ausstellung. Frankfurt/a.Ma 1962. 25. p.) Tevéket az ókortól kezdve a múlt század végéig, sőt a XX. század első évtizedeiben is használtak teher- és személyszállításra a Kaukázusban is. A tevét szívóssága, igénytelensége és szomjúság-tűrése nélkülözhetetlenné tette Ázsiában, s az istenekkel kapcsolatban is csak úgy szerepel, mint a segítők (Tistrja istent a termékenység és az eső istenét a démonok elleni harcában többek között tíz teve segíti). A teve tehát a türelem és a szívós kitaratás, s többek között Ázsia szimbóluma is. Előfordult, hogy a tevét a démonok ellen használják fel, s pestisjárvány idején tevét vezetnek át a városon, hogy vigye el a városból a betegséget, majd egy szentnek tartott helyen

a tevét megölik és ezzel úgy vélik, hogy a bajt is elhárították. A türkméneknek is kedvelt ez a minta, de nemcsak tevét, hanem tevetalpat, szemet és tevepatkót is ábrázolnak a szőnyegekben, de ezek az ornamentek nagyon kevésbé hasonlítanak az ábrázoltakra.

Kigyó ornamentika nincs L. Kerimov azerbajdzsán szőnyegek ismertető könyvében, de ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy a kigyók nem szerepeltek ezeken a szőnyegekben. Dagesztáni lezg szőnyegekben és más dagesztáni népi-iparművészeti tárgyakon a kigyó ábrázolása szintén előfordul. Részleges eltűnését a szőnyegekről talán az magyarázza, hogy ez a motívum könnyen átalakult a víz (csordogáló víz) jelévé, vagy annyira mértanias lett, hogy ma már fel sem ismerhető. A kigyókultusz a Kaukázusban és Közép-Ázsiában is nagyon régi. Az egyik nézet szerint a kigyó totemállat és megtestesíti az elhunyt őseket, akiket tisztelni kell és akiknek a védelmébe kell helyezni az élőket. Taskentben szokás volt régen a házban temetkezni, és a házban élő kigyó az őst jelképezte, védte a házat és a ház lakóit minden bajtól és szerencsétlenségtől. Ha az új lakóházat kigyó, egér és béka is felkereste, ez szerencsét hozott. A kigyót megölni a legnagyobb szerencsétlenséget jelentette, s némely esetben, aki ezt tette, három napig a házba be nem jöhetett. Természetesen a gonosz dzsinek a kigyó képét is felölthetik, s vannak mérges kigyók is, de ezeket is csak abban az esetben lehet megölni, ha megvizsgáljuk őket. A gonosz kigyó cikkcakokban küszik, míg a rendes egyenesen, ezt vélték Közép-Ázsiában. De még a mérges kigyótól is bocsánatot kellett kérni, ha agyoncsapták. A dzsin egyébként kigyó, majd macska és galamb alakját veszi fel, ezért megölni nem szabad. A kigyók tisztelésének másik természetes oka az a félelem volt, amit az emberekől kiváltott, tehát igyekeztek magukat e rettegett állat oltalmába helyezni, ezért a kigyó-talizmán nagyon elterjedt volt. A mingezsauri i.e. IV—III. századi kerámiaedényeken a kigyók ábrázolása naturalis volt (rombusz alakú fej, jellegzetes szemek), s hasonlóak a grúz és az örmény kerámiák is. A kigyó alakja az edényen az elhunyt lelket szimbolizálta, s az étel, amit az edénybe tettek a halott tápláléka volt a sírban. Lehetséges, hogy a kigyókat ábrázoló edényeket csak temetkezési célokra készítették a Kaukázusban. A kigyó-és bárányfejjel díszített karkötők védtek a gonosz ellen, és egyben a tiszta kéz szimbólumai voltak. Ilyen karkötőket raktak a sírokba is. A kigyó alakú talizmánt használták a rontó szemek ellen, a kisgyerekek ingére és a kabátjának hátára kigyójelet hímeztek, vagy a kabát gallérja alá vedlett kigyóbőrt raktak. A frontra menő katona védelmező kigyót vésett a középp-ázsiai lakóház agyagfalára. A középkori Arméniában teljesen hasonló kultusz volt: XII. századi temetőkből a sírköveken a kigyók a halottak lelkét védték, s a templom lépcsőjén elhárító szerepük volt. Az ifjú párnak örmény földön az esküvő után kigyótáncot kellett eljární, s magát a házban élő kigyó oltalmába helyezni, bőséget és gyermekáldást kérni, de ez a tánc egyben a gonosz elhárítása is volt, mert az ártó erők a kigyó képét is felkelthetik.

A gabonás és lisztes ládákat is kigyó-ornamentika védte, s a fehér kigyó szentnek számított (Jerevánban ma is játszanak sikkó kigyókkal a gyerekek a házak udvarán). A sok pozitívum ellenére a kigyó a jó és a rossz szimbólumát testesíti meg. Az örményeknél a kigyóból fejlődik ki a sárkány, és a sárkány az ég esőt adó vizeit visszatartja, vagy a forrásokat elzárja a nép elől és emberáldozatokat követel. Vahagn az örmények legkedveltebb istene legyőzi a visapokat (halszerű sárkányokat), és ezzel a népet megmenti az éhezéstől, mert a termést hozó esők megindulnak. A sárkány egyébként a médek totemje volt, akitől magukat származtatták, s az ókori örmények sárkányfajzatoknak nevezték az Ararat hegység lábánál élő medvéket. Az azerbajdzsánok szőnyegein sárkányok nem fordulnak elő, ezeket a kaukázusi sárkánymintás szőnyegek az örmények készítették a XIII—XVII. században, valószínűleg a Karabagh hegységben. A régi iráni felfogás szerint a kigyók és a féreg Ahrimán gonosz teremtvényei a sivatagokkal és a vadállatokkal együtt. A Kaszpi-tenger sivatagos vidékén valóban sok a mérges kigyó, s erről már i.u. 64-ben panaszkodtak az ott harcoló

római légiók, hasonlóan sok a kígyó a Mili-és a Moghani-szteppén is. Érdekes, hogy Közép-Ázsiában a kígyót, a sárkányt és az őzt a vizek (az eső) őrzőinek tartják, s azt hiszik, hogy a fűtölés esőt és szelet hozhat. Türkmen-ában a tekke-és a jomut törzs tagjai olyan nemezből készült imaszőnyeget használtak, amelyeken kígyó volt ábrázolva (rajz formájában), a hívő az ima, illetve a leborulás alkalmával a szőnyegen ábrázolt kígyó fejére tette a saját fejét. A közép-ázsiai páros kígyó ábrázolások szintén óvó talizmánok és a férfi és a nő jelképes szimbóluma, keletkezésük jele és a termékenység kifejezője.

A békát és teknősbékát megtaláljuk az azerbajdzsán szőnyegekben, de még inkább a dagesztáni lezg szőnyegekben, ahol az ember és a béka testének ábrázolása manapság már teljesen egyező. A rövidebb vagy hosszabb törzsön a begörbített karok és lábak egyezőek az ember és a béka-testének sémájával. A békákat mint a termékenység és a bő termés jelét ismerték Dagesztánban. Az egeret és patkányt démonikus állatoknak tekintették és pestist terjesztőnek arab Keleten, s ellene úgy védekeztek, hogy porból három keresztet rajzoltak minden házra és a falu négy sarkára, gondolva, hogy az elűzi a pestist jelző állatokat. Közép-Ázsiában az egeret a kígyóval együtt szerencsét hozónak vélték, és az egérfognak nevezett minta nagyon kedvelt az azerbajdzsán szőnyegekben.

A csillagokra és az égitestekre vonatkozó és ezekkel kapcsolatba hozható ornamentikákat részben már említettük: a madár az eget jelképezheti; a Napot a ló, a páva, a kakas, a két kecske és az életfa, vagy két páva és az életfa, általában a madarak, de szimbolizálhatja a Napot a szvasztika és a kereszt is; a Hold a vizek kezdetének szimbóluma a bikával együtt és a kaukázusi kerámia-tárgyakon és az ékszereken (a hold alakú fülbevalókon) a Hold mint a vizek istene megjelenik. A dzsebraili kilimeken a madár és a madár testen nyolc kereszt az eget és a Napot jelképezheti. A Karabagh szőnyegekben látható hét lábú és díszes farktollú pávák is a Nap madarai, s a hetes számnak külön jelentősége van. A Hila-Afsán típusú szőnyegekben az ornamentikát (L. Kerimov könyvében a 228 oldalon a 2. számú szőnyeg) a tűzmadók három lábú állványához hasonlítják, valóban Szurahaniban (Baku mellett) még a múlt században működött ez a kolostor, a szent életű férfiak gondozták a soha ki nem alvó tüzet, de a fenti ornamentika alig hasonlít a szent tűz állványához.

Khorenei Mózes V. századi örmény krónikás műveiből tudjuk, hogy az ókori örmények templomot emeltek a Napnak, a Holdnak és az őseiknek Armavir városában, s az i.e. II. században Artasat városában is volt ilyen templom. Armavirben szent platánligetek is voltak, ahol a jóvendőmondók a levelek mozgása alapján az erősebb, vagy gyöngébb szélben, jósoltak az örményeknek, s ez a kultusz kapcsolatban volt a Nap tiszteletével. Az azerbajdzsáni Seki városában is volt a Holdnak temploma. Salamon király csillaga is sűrűn előfordul az azerbajdzsáni és az egyéb kaukázusi szőnyegekben is, ennek a nyolcágú és kereszttel ékesített csillagnak a keleti népek erőt és védelmet adó, bajelhárító jelentőséget tulajdonítottak (az Iparművészeti Múzeum Moghan típusú szőnyegén klasszikus szépségű Salamon csillagok vannak). A hatszögű Dávid csillag (Izrael második királya volt) szintén mágikus erővel bír és a legendás uralkodó nevéhez fűződik, bár jóval régebbi és mint díszítmény legalább négy-ötezer éves, s a kaukázusi szőnyegek gyakori ornamentikája. Megemlítendő még az azerbajdzsán mintázatban ismert emberfej ábrázolás is, mely egészen bizonyosan szintén a Nap szimbóluma, s rendszerint a Kuba-Sirván típusú szőnyegekben fordul elő (Szurahani faluban, ahol a tűzmadók temploma volt).

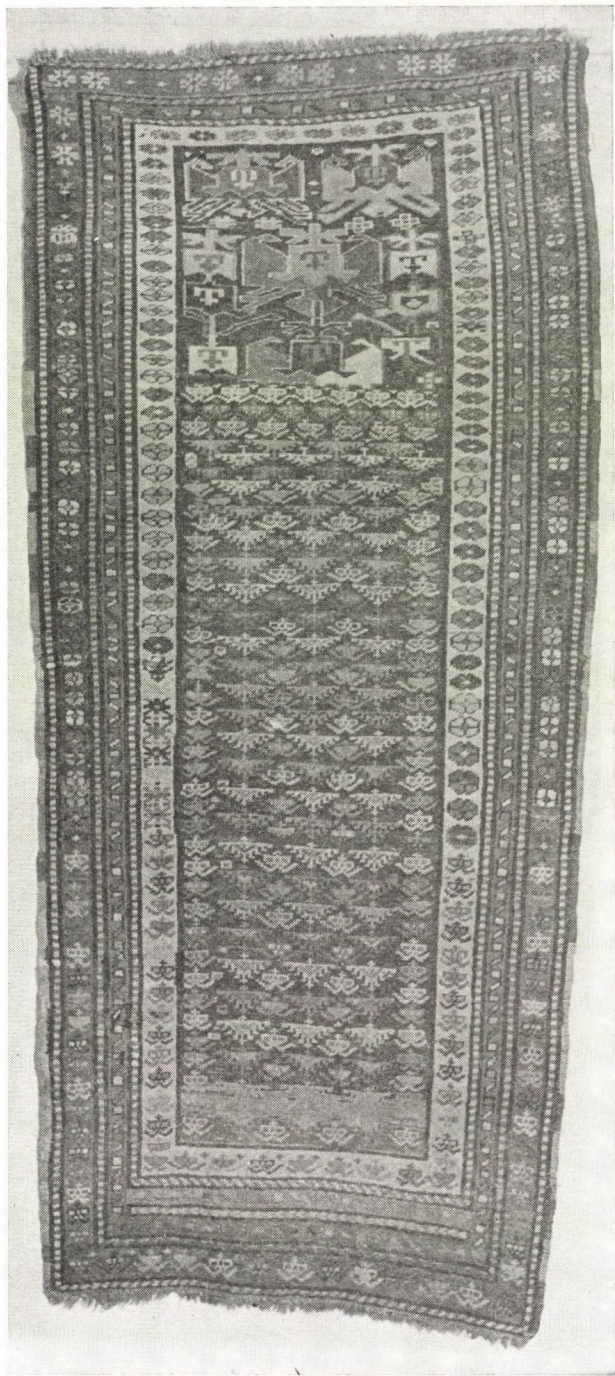
A fák, a virágok, növények és termékek is szimbolikus jelentéssel bírtak. A gránátalma nemcsak a termékenység jele, de hatásos démonűzőszer is, Salamon király templomát és a főpap ruháját is ilyen ornamentika díszítette. A füge, a cédrusfa és a menta (izsóp) szintén hatásos szer a démonok ellen. Hulla érintése után mentával kellett megtisztulni. A szőlő levele, indája és fürtje régi kaukázusi díszítmény, s ez a bőség és termékenység jele, a szüret a keresztény szimbolikában az elmúlás jelképe.



35. Kaukázusi szőnyeg. XIX. század eleje.

Pálmafa a győzelem jele, de ez a szőnyegekben ritkán fordul elő, s a kaukázusi kőfaragványokon is főleg az i.u. III. században. A kaukázusiak kedvenc fája a csinár, azaz a platán vagy a topolyafa (ez a siron túli élet jele is lehet). Az árpa nevű ornamentika inkább gyöngyöt ábrázol, és a gyöngy pedig talizmán az azerbajdzsán szőnyegen.

Az azerbajdzsán szőnyegekben levő ornamentikák egy része kifejezetten óvó célzatú és talizmán jellegű, bár ezt az elnevezésük nem minden esetben árulja el. A ló-és tevepatkó a szerencse jele; a boszorkánycsomó vagy szem nevű díszítmény a rontás és a varázslat ellen való; a kerámiákat díszítő gomb nevű csomónak is mágikus szerepe van, de a ruhákat ékesítő fagombok szintén talizmánok. A szemeket kifejezetten a rontás ellen vitték fel a tárgyakra, s kifejezhette az égi erőket, a villámot, a felhőt és az esőt és kapcsolatban volt a szarvassal, mely az ázsiaiak szerint a termékenység és az eső előidézője. Az ékszereknek kifejezetten talizmán célzata és démonokat űző rendeltetése van. A test legkülönbözőbb részeire felrakott ékszer, az illető testrészt védte: a füleket a fülbevalók, a nyakat a különböző anyagból készült nyakláncok, a



36. Kaukázusi szőnyeg. XIX. század vége.

kart a karkötők és a lábat a hasonló díszek, s az ujjakat a gyűrűk. A talizmán neveket a szőnyegornamentikák népies elnevezései megőrizték, ezért van a kaukázusi szőnyegekben sok ilyen nevű díszítmény: férfikarkötő, láncocskák, gyöngy, keresztben kereszt, gomb, villám, függő (ezek legtöbbször hold alakúak), páros fésű, öv és díszes övcsatt, de óvó jellege lehet az almának, a rózsának, a liliomnak, a róka fogának és a nyúlcsontnak, vagy a molla írásának is.

Büvös erekllye lehet és csodás óvszer a rojt, a paszomány, a zsinór, továbbá a tűz tisztító hatására, ill. ennek használatára utaló régi ornamentika is, melynek neve „tűzrakás”,

mert ez is démonűző. A kaukázusi szőnyegek ornamentikái között előfordul a cipő is, ez lehetséges, hogy annak a régi szokásnak az emlékét őrzi, amikor a gyászoló ember a fejére hamut hint, a porban hentereg és a saruját leve-szi, hogy az elhunyt szellemét elkeresse. Az ünnepi kenyérminták nevű ornamentikák az áldozati kenyerek emlékét őrzik. Ezeket még ma is elhelyezik a mohamedán szentek sírjain a Kaukázusban. Közép-Ázsiában (Szamar-kandban) a bazárban különböző mintázatokkal díszített és jókívánságokkal ellátott ünnepi kenyereket (lapos és kerek formájúak) vehet az utazó. A negyvenes szám egyike a legkedveltebbeknek, szerencséseknek Keleten. Ezért a Karabaghban és Kuba vidékén is a férfiövre negyven diszgombot kell feltenni. Az egyik kaukázusi szent helyre az örmények is eljárnak (Kazak vidékén), öreg anyókák segítenek a gyermeket váró fiatalasszonyoknak, ezért elkérik egy-egy erősebb legény övét (ezen legalább negyven gomb legyen) és ezzel az övvel a nő kendőjét a dereká-ra kötik. Ettől az eljárástól remélik a meddőség megszű-nését. A nyíl és a tegez nevet viselő ornamentika is egy régi azerbajdzsán mágia létét bizonyítja, valaha hittek abban, hogy lehet a betegségre vadászni. Ezért a beteg testrésze egy facsészét tettek, s ezt a varázsló nyíllal lelötte és ezzel a betegséget is megölte (vartasen járásban). A fáklya ornamentika Mithrász napistenhez kapcsolódik, mert az ő kísérői használtak egy felfelé és egy lefelé tartott fáklyát, mely a fellobbanó és kialvó tüzet jelképezte.

I. e. a III. századból származó türkmén területen talált kerámián az életfa mellett két égő fáklya is ábrázolva van. Ez valószínűleg az élet jele. Az ókori görög művészet-ben a fáklya Hüpnosz görög álomistent és testvérét, Thanatoszt, a halál istenét lefelé fordított fáklyával ábrázolták. A dárda nevű díszítmény pedig őrzi a régi kultu-s emberáldozatok emlékét, s Arméniában Ajrivankban van egy híres XIII. századi templom, mely a Géghard, azaz a Szent dárda nevet viseli (ezzel sebeztek meg Jézust), s ma ezt a dárdát Ecsmiadzinban őrzik. A csép-lődeszka-ornamens szintén egy nagyon régi kultusz em-léke, mert ez a termést betakarító szerszám formáját tekintve nagyon hasonlít az i. e. századok temetkezéseinél felhasznált falapra, melyre a halottat helyezték. Az év-szakok és az emberi élet forgandósága közötti párhuzam kézenfekvő, lehetséges, hogy a cséplődeszka és a temetés (a termés betakarítás és az elmúlás) összefüggéseit ily módon látta meg a kaukázusi ember. Az agyagbabák vé-dőszellemek vagy emberáldozatokat helyettesítő bábuk lehettek. Volt olyan szerepük is, hogy a betegségeket az embertől átvegyék, az égetésnél óvják a fazekasok mun-káját, és ábrázolhatta a holtakat is.

Az azerbajdzsán szőnyegekben tamga is előfordul, s a takácsnők megnevezése megőrizte a törzsi és nemzetségi társadalom szimbólumainak emlékét. Jellemző, hogy ezek a tamgák (azerbajdzsánul damga) a kilimek elnevezései között található, ezek pedig a legősibb mintakészletet őrzik, mivel a textilgyártás folyamatában ezek a szövött anyagok (kilimek) az első fejlődési szakaszt képviselik. A tamga a mongoloknál és a közép-ázsiai török népeknél jelet vagy pecsétet jelent (oroszul tavró), ez a jel rajta lehet állatokon, fegyvereken, tárgyakon, fákon és az ille-tő törzs vagy személy tulajdonát jelzi. A tamga elterjedt volt a nomád pásztor népeknél, ahol az állatokat meg kellett bélyegezni, hogy a törzs tulajdonát megismerjék. Egy törzsnek általában egy jele volt, vagy ezek a jelek hasonlóak voltak. A tamga (a jel) egy közös típusra, egyet-len totemre, azaz közös ősrre vezethető vissza, és a törzs-höz való tartozás szimbóluma volt. Az osztályokra bom-lott társadalomban a tamga az egyes személyek, ill. családok jele lett, arisztokraták használták, uralkodók vagy egyes dinasztikák és államok, s tamga címerré alakult át. A középkori Oroszországban a vámbélyegzőt is tam-gának nevezték. A tamga azonban nemcsak mértanias jellegű díszítmény lehetett, mivel a török törzsek totem-ősei között elsősorban a ragadozó madarak, de más álla-tok (bárányok, lovak, tevék, oroszlanok stb) is szerepel-nek. Azerbajdzsán területén 1410-től 1468-ig Tebriz székhellyel fennállt a Kara-Kujunlu török törzs állama, zászlóján a törzset jelképező „fekete báránnyal”, majd 1468-tól 1502-ig az Ak-Kujunlu törzs vette át a hatal-

mat, akinek címerében „fehér bárány” volt, s mind a két törzs nevében a bárány szó szerepelt, és ez volt a totemös. (Kara-Kujunlu „fekete bárány”, Ak-Kujunlu „fehér bárány”). A régi törzsi kultikus állatok emlékének őrzését bizonyítják a szőnyegekben nagyon gyakran előforduló bárány-ábrázolások továbbá az azerbajdzsán temetőiben a XV—XIX. századig előforduló bárány alakú sírkövek, de ide sorolhatók a ló alakú síremlékek is. A teve vagy a tevékaravánok, más esetben a tevecsikók ábrázolása szintén bonyolult kérdés, bár vannak adatok, hogy egyes közép-ázsiai török vezérek kettős nevében a teve is előfordult, mint a szívósság és kitartás jelképe (pl. oroszlánteve). Az ókori Kaukázusban az előkelők és a papok ruhája a legfinomabb teveszőrből volt. Közép-Ázsiában (a türkménekénél) a teveszőrt nem volt szabad úgy felhasználni, hogy bárki azt lábbal tiporja, tehát történek (a szőnyeg bolyhos felületének kiképzésére) nem alkalmazták, mert a tevé nagyon megbecsülték és szent állatnak tartották. Teveszőrből készítették a szőnyegek láncfonalát, s ezt a csomózás után a sörtefelület eltakarja. A teveszőrt nem festették, bár ennek kevésbé kultikus oka lehet, inkább gyakorlati, mert a teveszőrt nehéz festeni, de nem is érdemes, mivel az aranyárga színű anyagot kisebb tárgyak készítésénél díszítésekre használták fel. A türkmén nők a teveszőrt leginkább vízhatlan csuklyás köpenyek készítésénél használták fel, mivel ezt a köpenyt a lovasok nagyon kedvelték. Érdekes, hogy teveszőrt nem volt szabad felhasználni olyan textilkészítményeknél sem, amelyet kenyeri letakarására készítettek. A különböző ősi kultuszok képi ábrázolásának kutatása folyik, s bizonyos, hogy a Kaukázusban az ázsiai török népek i. u. IV—VI. századtól kezdődő megjelenése, a szeldzsukok XI. századi betörése ezt a törökösödési folyamatot felerősítette.

Az oszmán-török birodalomban kialakuló despotikus katonai hatalom és az ezt támogató muzulmán egyház minden erővel igyekezett a népi ábrázolási formákat kiirtani, ezért az ázsiai ősi ornamentikák javarészt eltűntek, vagy mértanias mintákká alakultak át és jellegtelenebbek lettek. Az összehasonlítás mindenki számára nyilvánvaló, elegendő a Káspji-tenger túlsó partján élő türkmének ősi szőnyegdíszítményeit (ezek egy része híven őrzi a törzs totemjének, a ragadozó madárnak alakját) és az anatóliai törökség szőnyegornamentikáit megvizsgálni, s az utóbbiak jóval szegényesebbek. Az oszmán-török uralkodó köröknek hatalmi politikájuk érdekében minden erővel le kellett küzdeni a bízánci görögység, a szírek, az örmények és más nemzetek rendkívüli erős kulturális hagyományait, illetve a maga érdekében felhasználni azt, teljesen átalakítva és az uralkodó nemzet ízléséhez igazítva. Ezért az oszmán-török birodalom művészetében minden jellegzetes motívum átalakult, s csak nyomaiban ismerhető fel, hogy egy-egy ornamentika a bízánci görögség vagy az örmények és szírek művészetéből származott át, s az elnyomott nemzetek mestereinek kezemunkáját dicséri. A Kaukázusban a különböző kultúrák egymásra rétegződtek ugyan, de a kulturális hatások egymástól jobban elválaszthatók és felismerhetők. Ezért a kaukázusi népek kultúrája színesebb, változatosabb és gazdagabb, mint az anatóliai törökség művészete. Ötven nemzet él a Kaukázusban, de ez az ötven nemzet nagyon kevésbé volt egymás alá vagy fölé rendelve, s kulturális örökségéhez minden esetben nagyon ragaszkodott, bár a vallását néhányszor változtatta (tűzimádás, kereszténység, zsidó vallás, s az iszlám), és nagyon erős kulturális hatások érték elsősorban a perzsák és a görögök részéről.

A búvós számokkal és a számszimbólumokkal a szőnyegkutatók alig foglalkoztak, bár a keleti szőnyegekben jelenlétük egyértelműen felismerhető és kapcsolódik a kaukázusi népek világegyetemről (vagy a naprendszeréről) és a népi hagyományokról alkotott elképzeléseikhez. A kaukázusi szőnyegművészetben úgy tűnik, hogy a számoknak háromtól tizenkettőig van nagyobb szerepe, bár a negyvenes is előfordul. A kettős madártest, a kétfejű ló, a párosával álló madarak, majd a két madár és egy virág, a háromlábú áldozati állvány a hármas számot jelzi. Négyes számú minta ritkábban fordul elő: a rák két pár ollóval, négylábú madár; az ötös minták viszont gyakrab-

ban láthatók: téglá nevű minta benne öt mértanias díszítmény, öt ujjú kéz az imaszőnyegen. (Ez jelentheti a napi ötszöri imát, a muzulmán öt alapvető vallási kötelezettséget is.) A sirt jelző mintán öt pár bordacsont jelzi az elmúlást. A Karabagban hét lábú pávát ábrázolnak a szőnyegekben, a teknőcön is hét minta van, s hetes szám mágiája közismert. Hat- és nyolccsomós virág is sűrűn előfordul a mintázatokban, s ilyen mértani alakzatok is, például hal nyolc uszonnal, rák nyolc ollóval, nyolcágú csillag, madártest s rajta nyolc keresztminta, lehetséges, hogy ez a Nap jele. Az Idő szimbólumának tartanak egy sirváni mintát, ahol az év, a négy évszak és a tizenkét hónap mértanias ornamentikája látható egy medallionban. A Karabagban búvós erőst tulajdonítanak annak az övnek, amelyen negyven díszgomb van. A negyvenesszámnak mágikus erőt és jelentőséget tulajdonítanak, például az elhunyt lelkeért negyven napon át minden csütörtökön megemlékezést kell tartani, s a fiatal házassoknak legkésőbb negyven nap után a gonosz démonokat el kell űzteni.

A kaukázusi szőnyegekben a színekhez elképzelések, hiedelmek és mágiák tapadtak. A régészeti leletek azt mutatják, hogy a bronzkorszakban a halottakat vörös festékkel befestették, s ennek a szertartásnak az oka a napimádásban keresendő, az égi tüzet és az életet szimbolizálta az elhunyt testén. A kereszt és a svasztika ornamentika is a Nap jele volt. Az időszámítás utáni századokban a török népeknel (IV—VII. században) a vörös kelme helyettesíti a holtakon a festést, ez a gonosz lelkek elleni védőszer és az oltalom színe. Azerbajdzsánban ma is használják a vörös színt szemmelverés ellen, s egész Keleten a vöröst démonűző színeknek tartják. A nők vörösre festik a hajukat, körmeiket és lábukat hennával, ez az ünneplés jele is. A hiedelmekben és a vallásos elképzelésekben a Fény és az Árnyék, vagy a Világosság és a Sötétség, a Jó és a Rossz, azaz a Jó és a Gonosz Démonok lényegét fejezik ki. Az azerbajdzsán nyelvben „a fehér nap” a boldog napot jelenti, a fehér a boldogság jelképe is, viszont a fekete szín rosszat, rossz hírt, halálesetet, sötét eseményeket, szegénységet, alacsony származást, valakinek a befeketítését, nehéz és gyötrelmes munkát, kárt is jelenthet. Nem véletlenül használnak a kaukázusi dzsinűzők búvós szertartásaiknál csakis fekete báránnyt, vagy fekete kakast, mert ezeknek mágikus erőst tulajdonítanak. A színek misztikuma és a fény (ellentét-párja a sötétség) szimbóluma a kaukázusi szőnyegek színskálájában is megtalálható, bár ezt sem kutatták meg kellően.

A perzsák színskálájában a vörös a hatalom, a hit, a szerencse, a barátság és a férfiaság szimbóluma volt. (Az örményeknél a szerelem, a nők, a gyermekek és az élet színe.) A perzsák a sárga színt az életerő jelének tartották, a fehér az ártatlanságot, tisztaságot, a narancs pedig a jámborságot, szelidséget és a békétűrést jelezte. A kék a levegőt és az eget, a zöld pedig a tavaszt, továbbá Mohamed próféta köpenyét és zászlaját, turbánját szimbolizálta, mivel zöld volt a próféta kedvenc színe. A zöld egyébként a remény színe is. A fekete a gyász színe volt. Az indiai színskálájában a fehér a gyász jele, a vörös az igazság és az erény színe, a kék a szerencsétlenségé. A mongoloknál a kék a fenség, a hatalom és az erő színe, a vörös a bőség, gazdagság és a barátság szimbóluma. Kínában szintén fehér a gyász színe, s az őszé is, a sárga a császárok színe, a fenséget és a hatalmat szimbolizálja, s magát a Földet is. A vörös a vér, az élet jele, s egyben démonűző szín, de jelezheti a barátságot és a nyarat is. A zöld a tavasz, a siker, színe a kék a Hold, az éj és a nő színe, a fekete jelzi a telet és a bünt. A kaukázusi szőnyegekben a melegnek nevezett vörös és sárga színek vannak többségben, míg a hideg színek (a kék és a zöld) csak mértékkel kerültek felhasználásra. Ezért a szőnyegek színei nyugodtak és harmonikusak, s világos tónusúak. Az iszlám felfogása a színekről elszegényítette egy bizonyos mértékig a kaukázusi népek színskáláját, mert a fekete, a szürke és a barna, tehát a semlegesebb színeket pártolta a ruházatkodásban, de a népművészetben és a szőnyegművészetben ez a felfogás szerencsére soha nem érvényesült, s a nép az iszlám előtti korszak dús színeit használta.

A Kaukázusban az azerbajdzsánok és a dagesztáni népek készítettek imaszőnyveket. Ezek az imaszőnyvek művészi jellegüket tekintve kiválóak, mégis a szőnyegkutatás eddig keveset foglalkozott velük, bár a kaukázusi vallási rendeltetésű szőnyvek jobban megőrizték az iszlám előtti hiedelmeket és vallásos nézeteket. Ebben a tanulmányban nem lehet kimeríteni Kelet egyik legérdekesebb szőnyegtípusának az imaszőnyeg kérdésének minden részletét, de hangsúlyozandó, hogy a szőnyegfajta keletkezése, felhasználása és sok egyéb más vonatkozása a keleti szőnyegkutatás legérdekesebb fejezete lehetne. Az eddig áttanulmányozott munkák alapján úgy tűnik, hogy a kutatók többsége elsősorban csak az iszlám textilművesség, az iszlám előtti szokásokból és adatokból indult ki, s a VII. század előtti vallási jellegű szőnyegkultuszokat figyelmen kívül hagyta. A másik hibaforrás, hogy a kutatók elszigetelten foglalkoznak az imaszőnyvekkel, s nem veszik figyelembe, hogy Keleten a szőnyeg a legmindennapibb használati tárgy volt és a bűtört is pótolta. Ezért és még sok más okból újólág meg kell vizsgálni a keleti imaszőnyeg kultusz teljes problematikáját és választ adni a kultusz kérdéseire.

Az azerbajdzsánok nagyon sok különféle szőnyeget készítettek, de ezek között is különleges jelentőségre tettek szert az Európában ritkán előforduló imaszőnyvegek. Az oszmán-törökökkel ellentétben, akik az imaszőnyegekben soha élőlényt nem ábrázoltak, az azerbajdzsánok imaszőnyegein emberek, lovak, tevék, tevecsikók, szarvasok (?), kutyák és madarak alakjai láthatók.

A muzulmánok felfogása szerint a művésznek nem szabad élőlényt ábrázolni, mert az ábrázolt lény az utolsó ítéletnél a lelkét fogja követelni a művésztől, s ha azt a művész vissza nem adhatja, úgy örökre elkárhozik. Az élőlények ábrázolását egyébként nem a Korán (a mohamedánok szent könyve), hanem a hagyományok (Hadith), azaz a Próféta tulajdonított kinyilatkoztatások és mondások tiltják. Az arabok a VII. században foglalták el a Kaukázust, de az iszlám hit mellett még ma is élnek az ősközösségi társadalom ősi képzetei, a judaizmus, a zoroasztrizmus és a keresztény vallások nézeteinek maradványai. Általános a szent fák, kövek, a víz, a madarak, a lovak és a bárányok, továbbá a kutyák és a kígyók tisztelete. Az Apseroni-félszigeten, Baku környékén a régi muzulmán temetőkben bárány és ló alakú sírkövek vannak (XV—XIX. századiak). A fenti kultuszokat megkíséreltük megmagyarázni az azerbajdzsán szőnyvek ornamentikáinak értelmezésénél, s csak újból hangsúlyozhatjuk, hogy a szőnyvek mintázatában megtekinthető a muzulmán vallás előtti kultuszok legjellemzőbb példái. A napi ötszöri kötelező imához gondos és finom munkával készült az imaszőnyeg. Az imaszőnyvek formája általában kisebb méretű, hosszúság arányú, s a szőnyeg mezejében a mecset imafülkéjét (mihráb) ábrázolták, mely Mekka irányába néz. Az ima alkalmával a hívő a szőnyeget maga alá teríti, tiszta helyet teremt az imához és előkészíti a lelki elmélyülést. A kaukázusi szőnyvek imafülkéje nem utánozza a bizánci, grúz vagy az örmény templomok építészeti belső terét, ezeken nincsenek boltíves arkádok, oszlopok, mint a törökök imaszőnyegein. Néha az is előfordul, hogy a kaukázusi imaszőnyveken hiányzik a mihráb. A mintázatban bárányszarvhoz hasonló ornamentikák mellett előszeretettel ábrázolnak kézmosó edényt (Aftafa), ez a szőnyeg sarkában vagy középső részén látható, esetleg a mihráb mellett. Az Iparművészeti Múzeum Sirván típusú imaszőnyegén szematikusan megrajzolt, kidülledt szemű és ijedt emberkét, széttárt kezekkel és öt-öt ujjal, egy kutyát is megörökített a takácsnő. A mihráb keretében, vagy mellette arab felirat is előfordulhat, s ez a szőnyeg készítésének kelte. A fésűszerű díszítmény az ima előtti kötelező tisztálkodás jele lehet (szakállfésű). Mások szerint ez a fésűszerű ornamentika a kaukázusi takácsnők fonalat leverő szerszáma és a díszítmény jelzi a tárgy alkotóját. (Dagesztánban a jeles szőnyegkészítőnők sírkövén néha hasonló fésűszerű minta látható.) A múzeum másik Sirván csoportba tartozó imaszőnyegén egy jellegzetes azerbajdzsán minta, a Mohur

(Mokhur) látható, s ez a díszítmény különböző alakzatban mindig a mihrábban helyezkedik el. A Mohur egy lapos és agyagból készült tálcaszerű díszítmény, mely a Kerbala, Meshed vagy Mekka szentnek tartott agyagjából készült, s jelzi, hogy tulajdonosa zarándokúton járt a szenthelyek valamelyikén. Az agyagtálca mintázata az imaszőnyeg mihrábjába kerül, s a hívő a leborulás alkalmával a homlokát erre a mintára helyezi. Ez a minta hasonlít a közép-ázsiai muzulmán síremlék (szagan), azaz szarkofág alakjára, továbbá a szent életű emberek sírjának fehér vásznakkal fellobogozott formájára is.

A kaukázusi imaszőnyveken néha az egész szőnyeg felületét virágok borítják el, máskor ciprusfa vagy egyéb fák láthatók, s ez a mennyei paradicsomot jelképezi. A szalvéta szintén a tisztálkodás jele, a kapu pedig a mennyország kapuja vagy a pokol bejárata, ősi ázsiai díszítő motívum, ezek a közép-ázsiai medreszék és mecsetek portáljai (ajvánjai) monumentális méretűek voltak. A kezek (néha az imaszőnyegen két kéz tenyérrel látható) valószínűleg bajelhárító jellegű talizmán díszítmények. A muzulmán világban egy sereg különböző magyarázatot fűznek a kezek és az ujjak ábrázolásához: Husszejn mártír kezei; Allah és a négy arkangyal jele; Mohamed és a négy első kalifa, vagy Mohamednek és családjának szimbóluma (azaz Mohamed, Fatima, Ali, Haszan és Husszejn); mások szerint a kéz öt ujját a muzulmán öt vallásos kötelezettségét, illetve a napi ötszöri kötelező imát jelenti. A muzulmán vallás öt alapvető kötelezettségét nevezik az „iszlám öt oszlopának” (alaptételének) is, s ezek a következők: feltétlen hit Allahban, akin kívül más isten nincsen; a napi ötszöri ima; a böjt megtartása; zarándoklat Mekkába; s végül a rendszeres adakozás a szegények részére. A mohamedán hívő naponta ötször köteles imádkozni: hajnalban, délben a nap második felében, naplementekor és este. Minden vallási kötelezettség előtt a muzulmán köteles egy szent szokást végrehajtani, s ez az „elhatározás (nijja)”, például ima előtt, vagy böjt előtt. Az ima előtti kötelező mosdás alatt a hívő azt mondogatja „Allah egy és Mohamed az ő prófétája”.

A vallás előírásai szerint a hívő: „amikor imához fog mossa meg az arcát, majd a kezeit könyökig és a lábait bokáig, s törölje meg a fejét”. „A tisztaság — a hit fele”, s ezt a mondást Mohamednek tulajdonítják. A víz dicsőítése és szent jellegének hangsúlyozása az iszlám egyik jellegzetessége, s ha víz nincs, úgy a sivatag homokját is fel lehet mosdásra használni. A mosdás nemcsak ima előtt kötelező, hanem hitetlennel való (Kafir) érintkezés után is kisebb mosdást kell végezni, ha az együttlét hosszabb volt még nagyobb mosdást, hogy a hívő megtisztuljon. Ezért a szőnyveken a vizeskancsó ábrázolása az imakultusszal függ össze. A szakállfésű rajza összefüggésbe hozható azzal, hogy a tisztas emberi külső, főleg az idősebb és megbecsült emberek külleme elképzelhetetlen volt szakáll nélkül. A Kaukázusban és Közép-Ázsiában a nagy tiszteletben álló öregek neve ma is „Akszakal” („fehérszakállú és tekintélyes ember”), de ez a szó „a falu öregét, bíróját, vagy a nemzetség vezetőjét is jelentheti. Keleten csak a rajongók, feltűnni vágyók és dervisek vágatták le a szakállukat.

A kaukázusi népek szőnyegkultúrája már a középkorban virágzott, elgondolkodtató tény, hogy XVIII—XIX. századi kaukázusi imaszőnyegnél régebbit eddig nem találtak, s a fennmaradt kaukázusi imaszőnyvek többsége a múlt században keletkezett. A napi ötszöri imához használt szőnyvek kultusza főleg a XVI—XVII. században virágzott, s a legtöbb imaszőnyeget a volt török birodalomban készítették, kevesebbet Perzsiában, Indiában és Türkmenisztánban.

Az imaszőnyvek kultuszának megértéséhez abból a tényből kell kiindulnunk, hogy Keleten általánosan elfogadott volt a szőnyvek kedvelése és használata, s az iszlám előtti vallási ceremóniák is alkalmazták a pompát és fenséget sugárzó keleti textíliákat. Keleten elegánsan élni egyet jelentett a választékos és gazdag öltözködéssel, s a kényelem pedig azzal, hogy a lakás telve legyen pazar szőnyegekkal, párnákkal és függönyökkel. (Egy 955-ben élt mohamedán aszktát úgy jellemezték — halála után — hogy neki soha nem voltak szőnyegei.) Keleten a sző-

nyegtakácosság egyike volt a legfontosabb és legelterjedtebb mesterségnek (és háziiparnak), s a szőnyegek az egyes népek nemzeti jellegű lakásberendezésének szerkesztését képezték. Gyártottak falra, padlóra, fekhelyre való szőnyeget, takarókat és láb alá rakható apróbb szőnyeget, továbbá ülepárnákat, vagy a fej, illetve a hát mögé tehető apróbb párnákat is. Az imaszőnyegek különleges csoportját képezték a keleti szőnyegtermékeknek, mert ezen járkálni, illetlenül ülni vagy állni istenkáromlásnak számított.

A mecsetek pompája a IX. századtól kezdve alakult ki és valószínű, hogy a mohamedán imaszőnyeg készítmények is ekkoriban jelenhettek meg. A fényűzés ellentétben állt ugyan Mohamed tanításával, de az uralkodó rétegek igényei luxus természetűek voltak. A mecsetekben megjelentek a díszes kivitelezési láncokról lecsingő mecsetlámpák, ezek néha igen nagy méretűek voltak. A szíriai mecsetekben nagyon jó volt a világítás, és a lámpa kultuszát a keresztény templomokból vették át.

A fény misztikumát az istenséggel hozták kapcsolatba, mert a muzulmánok szerint „Allah az ég és a föld világozása, az Ő fénye a fülkéhez hasonló, amelyben mécses ég, a mécs lángja üvegdedényben van, s ez olyan, mint egy fényesen sugárzó csillag”. A mohamedán szőnyegszövés szerint a fényt Allah küldi és munkálkodó kezeit is ő irányítja. (A kaukázusi imaszőnyegekben a lámpa és ezzel a fény kultusza hiányzik, ez általában az anatóliai és a perzsa imaszőnyeget díszíti.) A remekművi mázascsempével kirakott mihrábok is a mecsetek gazdagodását jelzik. A bagdadi és a kairói házak pazar berendezései hatottak a mecsetekre is. A gazdag bagdadi házak ajtajai faragtak indiai tölgyfából voltak, s rajtuk gyűrű alakú bronzkopogtató. A lakoszobák majdnem üresek voltak, ezért a szép ruhákat viselő emberek mozgása, ruházatuk színei és mintázata jobban érvényesült, hasonlóan a szőnyegek és függönyök anyaga is. A legfontosabb berendezési tárgy a láda volt, ebben őrizték a ruhákat és a drágaságokat, a szekrény és az ágy ismeretlen volt, s asztalokat még a X. században is csak étkezések idejére hoztak be. A széles körű szőnyeghasználatra jellemző, hogy a kádi (a bíró) szintén szőnyegen ült és sok esetben a mecsetben ítélkezett. Feljegyezték, hogy 918-ban a feldühödött egyiptomiak kidobták a kádi szőnyegét a mecsetből az utcára, mert kinevezésével nem értettek egyet. A megszégyenített kádi nem mert többet a mecsetben birkodni és otthonában fogadta az ügyfeleket. Azt is feljegyezték, hogy egy pereskedő kalifa (a próféta utódja) a bírósági tárgyalásra magával vitte a szőnyegét és leült a bíró elé a szőnyegre. Viszont egy másik esetben az igazságos és bátor kádi csak úgy engedte meg, hogy a kalifa szőnyegre üljön, ha az ellenfele is kap egy szőnyegét és ráülhet. A szőnyeget kegyetlen célokra is felhasználták. Marco Polo is leírta, hogy a nagy kán az egyik rokonát szőnyegbe csavartatva végeztette ki, mert nem akarta vérént ontani. A keleti életvitel elengedhetetlen tartozéka volt tehát a szőnyeg, s jellemző, hogy a X. században (Moszulban) egy fiatalember aki apjától tekintélyes summát örökölt, ebből legelsősorban otthonát tataroztatta, szőnyeget, értékes edényeket és rabnókat vásárolt.

Nincs határozottan eldöntve, hogy mióta használtak a muzulmánok imaszőnyeget. Adatok vannak arról, hogy a kairói mecsetekben a X. században gyékényből való imaszőnyeget használtak, s az egyik kairói mecset 1099-ből származó leltárában különbséget tesznek (mert névvel kiemelik) az abadáni és az egyszerű gyékényszőnyegek között. Még érdekesebb adat, hogy a X. században élt Ibn Abd al-Aziz asz-Szuszi nevű férfiú mikor beállt szerzetesnek a következőt mondta: „Fogtam az imaszőnyegemet, mely olyan hosszú volt mint a nap, s levágattam a bajuszomat, melyet korábban meghagytam!” (Tehát magával vitte a dervisrendbe az imaszőnyegét és mint mohamedán Keleten szokás volt levágatta az arcát ékesítő szőrzetet.) A XII. századi Iránból származik egy legendás elbeszélés melyet a híres misztikus író Farid ad-Din Attar írt le. Szerinte valaha élt egy aszkéta, akit Hasan al-Basri-nak neveztek, s ez az ember i. e. 728-ban halt meg.

Erről az aszkétáról maradt fenn az a legenda, hogy ő az

imaszőnyegét az Eufrát folyó vizére helyezte és felkérte Rabi a al-Adawiyya női szentet, hogy csatlakozzon hozzá és a vizen levő szőnyegen együtt imádkozzanak. A szentéletű nő válasza az volt, hogy feldobta a levegőbe az imaszőnyegét és aztán felkérte az aszkéta férfit, hogy fent végezzék el együttesen a vallásos leborulásokat. A mese szerző történetben számunkra csak az az érdekes, hogy az imaszőnyeg kultuszát az író a nyolcadik századra helyezte, de hogy ebből a kultusból mi a valószínű tény azt nem ismerjük, hiszen a repülő csodaszőnyeg, a vizen való átkelést elősegítő imaszőnyeg kedvelt témája a keleti művészetnek. A mohamedán könyv- és miniatúra művészetben a híres perzsa miniatúrafestő Behzad 1479-ben egy herati miniatúrán egy dervist ábrázol, aki a folyón imaszőnyegen kel át, hasonló ábrázolás fordul elő egy XVIII. századi miniatúrán is. Minden az imaszőnyeg mágikusnak vélt erejét volt hivatva illusztrálni, s azt óhajtja igazolni, hogy az imaszőnyeg minden más szőnyegfajta felett áll és az ima helyét jelzi. Ezért az imaszőnyeg formájának, díszítésének, mintázatának és színeinek nagy jelentőséget tulajdonítottak, s valójában Kelet legszebb szőnyegei az imaszőnyegek. Az iszlám hittérítőknél kemény küzdelmet kellett vívni, ezt jelzi a siránkozásuk afelett, hogy a VII. században a Dél-Perzsiában levő Harranban Zoroaszter hívei olyan utcai felvonulást rendeztek, ahol drága szőnyegekkel letakart bikákat vezettek, s ezeket rózsákkal, mirtusszal díszítették, a szarvaikon csengetők voltak és mögöttük flótások mentek. E fény az iszlám előtti közvetlen szőnyegkultusz bizonyítéka. A dél-perzsi Harran városban egyébként kitűnő súlyokat, mérőeszközöket és csillagászati műszereket készítettek, erről már a középkorban (a X. században és előtte) híresek voltak. Ugyancsak ebben a városban éltek vissza a rendkívüli ügyes indiai szemfényvesztők az imaszőnyegbe vetett naív hittel, mikor 1216-ban egy betanított majom segítségével jelentős pénzadományt szedtek össze. Elhitették a hívők tömegével, hogy a fényes kísérettel, pazar imaszőnyeggel és rabszolgákkal megjelent majom, egy elvarázsolt indiai királyfi, aki csak úgy nyeri vissza emberi alakját, ha százezer dinárt ad át a varázslónőnek. E kell mondanunk, hogy a legtöbb muzulmán országban a mecsetek éjjel-nappal nyitva voltak, s hagyomány volt, főleg az egyiptomi mecsetekben, hogy a zarándokok, a bűnbánók és a lakásnélküliek éjszakára ide behúzódhattak. A mecsetekben találkozhattak, beszélgethettek, vitakoztak és ebédeltek. A tudósok itt tanították tanítványaikat és a kádi is itt ítélkezett.

Ibn Batutta XIV. századi arab utazó részletesebben tudósít az imaszőnyegekről, megemlíti, hogy Egyiptomban sok a derviskolostor. A mohamedán köldülő szerzetesek között sok a művelt perzsa ember, s a fenti szerző hangsúlyozta, hogy mindegyik saját imaszőnyegen ül. Nagyon érdekes, hogy a derviskolostorba újonnan jelentkező dervis derekán szíj, vállán imaszőnyeg, jobb kezében bot és baljában vízeskanecsó van. Minden pénteken szolgák viszik a dervisek imaszőnyeget a mecsetbe és a pénteki közös imát mindegyik a saját imaszőnyegen mondja el.

A XVI. század előtti imaszőnyegek színeit, ornamentikáit, formáját és anyagát nem ismerjük. Nem tudjuk azt sem, hogy ezek az imaszőnyegek szövöttek vagy csomózottak voltak-e. Az előbb már említettük hogy a mohamedán miniatúrák festői megörökítették a középkori keleti imaszőnyeget, s egy ilyen miniatúrán, mely a XIV. században keletkezett, az imaszőnyegen ülő Mohamed prófétát láthatjuk. Egy másik herati miniatúrán a Próféta perzsa típusú imaszőnyege mellett ott ül Ádám, Noé, Dávid, továbbá Ábrahám, Mózes és Jézus is. A világhírű Behzad perzsa miniatúrafestő, aki Herátban és Tebrizben dolgozott (vagy valamelyik tanítványa) készítette azt az 1479-ben keletkezett miniatúrát, ahol egy dervis kel át a folyón mágikus erejű imaszőnyegen, míg a társai vitorlással evickélnek, és a parton csodálkoznak állnak. A XV–XVII. századi perzsa és indiai miniatúrákon nagyon sok szőnyeg lehet látni, ezek általában téglá vagy kocka alakúak, a mintázatuk növényi jellegű, színezésük is tradicionális, de imaszőnyeget vallási okoknál fogva igen ritkán ábrázoltak.

Az imaszőnyegek szimbolikájának értelmezésénél abból kell talán kiindulnunk, hogy a Mohamed próféta által előírt napi ötszöri ima mellett, az imaszőnyeget vallásos elmélkedésre, tartalmasabb beszélgetésre, sőt egyszerűen ülésre és néhol nyeregtakarónak is használták. (A perzsa nyeregtakarók formái beosztása az imaszőnyeggel egyezik.) Az imaszőnyeg a hívő és az isten közötti kapcsolatot volt hivatva elősegíteni, s ezért sokan mágikus erőt tulajdonítottak ennek a szőnyegfajtának.

Imádkozni lehetett olyan szőnyegen is, melybe a mihráb (imafülke) esetleg nem volt beleszőve, mivel az előírás a tiszta hely megteremtésére és Mekka felé fordulásra vonatkozott. A perzsa mecsetekben is főleg óriási méretű és növényi mintás szőnyegeket alkalmaztak, ezen a mihráb szintén hiányzott. Az anatóliai szőnyegeken látható mecsetlámák az ima megvilágosító erejére utalnak, mely világosság mint ezt leírtuk Allahtól való, a vizeskancsó a rituális tisztálkodás jele. Az anatóliai imaszőnyegeken előforduló mihráb feletti frizszerű díszítés a híres mekkai Kába követ szimbolizálja. A kaukázusi imaszőnyegeken (néha a beludzs imaszőnyegeken is van) látható két kéz az igazhitű hívő kezeit jelzi az imaszőnyeg felső részén, s a laborulátnál az imádkozó feje a kezei között van. (A kezek óvó jellege, a mozdulatoknak az elhárító szerepe nyilvánvaló.) Van olyan vélemény, hogy a kezek az istent hívják segítségül, mások szerint a kéz Allah keze, Keleten a kézfeltevés és érintés betegség ellen való tett lehetett, a dörzsölés, kenés is, s a kézmozdulatoknak megvolt a szimbolikus jelentősége. A XVI–XVII. századi anatóliai imaszőnyegeken gyakran láthatók kettő-, négy- vagy hatoszlop és árkaos építészeti jellegű díszítmények. Ezek eleinte híven utánozzák a bizánci görögöség, a grúz és az örmény templomok belső terének architektúráját, de később ezek az építészeti díszítmények teljesen elvesztik eredeti szerepüket és az oszlopok szalagszerű mintákká alakulnak át.

Az építészeti háttér mintázatának elsatnyulása, pontosabban a díszítmény értelmezésének megváltozása szerintem azzal van összefüggésben, hogy a hódító anatóliai törökség átvette ugyan ezt a mintázatot a régi görög és örmény (vagy szír) takácsmesterektől, de alkalmazásának lényegét soha nem értette meg, ezért alakult át később az építészeti háttér pusztá dekorációvá a kései muzulmán szőnyegeken. Az anatóliai imaszőnyegen a növényi- és mértanias díszítmények aránya egyenlő, míg a perzsa szőnyegen elsősorban a naturalisabb növényi mintázat az uralkodó. Az anatóliai és a perzsi imaszőnyegeket rendszerint művészek tervezték és főleg a korai darabokat műhelyekben készítették. Az imaszőnyegek kivitelezése elismerésre méltó és mindenben megfelelt az anatóliai törökség, vagy a perzsa és indiai muzulmánok követelményeinek, de imaszőnyegekkel a városi tömegek soha nem rendelkezettek, mert ezek igen drágák voltak, a szegényebb osztályok gyékényszőnyegeket használtak. A kaukázusi szőnyegeket nomád pásztorok feleségei, vagy földművesek asszonyai és lányaik készítették, mégis ezek a kaukázusi imaszőnyegek mindenben felveszik a versenyt az anatóliai vagy perzsa imaszőnyegekkal. A kaukázusi szőnyegek színben, mintázatban olyan üde bájt és frissességet képviselnek, amellyel a műhelyekben készült szőnyegek is alig vehetik fel a versenyt.

Goldziher Ignác 1874 márciusában az egyiptomi Al-Azhar mecsetben (Kairóban) volt és szemléletesen leírta a pénteki nagy közös ima lefolyását. „Kinek volt, kiteríté imádkozó szőnyegét (szeddésé) maga elé s azon állásba helyezkedett, melyet a ritus az imádság alkalmára megszabott.” A híres magyar tudós azt is elmondta, hogy ha sokan vannak az imádkozók, ha kevesen, az imám (a mohamedán pap, az előimádkozó) vezetésével sorba állnak. Az imádkozók sorait és a hadsorokat is szaffnak nevezik. Az előimádkozó (az imám) a sorok élén a hadvezér szerepét tölti be a sátn ellen és a mihráb, ahol az imám áll, az a legfontosabb hely a mecsetben. Az ima befejeztével mindenki vette a szőnyegét és eltávozott. Goldziher Ignác tudósításából kitűnik, hogy nem volt mindenkinek imaszőnyege, s ezek olyan drágák lehettek, hogy több országban csak az előkelők engedheték meg maguknak a használatát.

Az imaszőnyegek különöses csoportját képezik az ún. szaff-szőnyegek, melyet többfülkés (mihrábos), vagy sorszőnyegnek és családi imaszőnyegnek is szokás nevezni. Ezeket előfordulhat, kettő sőt még tizenkét mihráb is, s ezeknek a szőnyegeknél a mérete a hét-nyolc méteres hosszúságot is elérheti. Armenág Sakisian művészettörténész egyik munkájában megemlíti egy óriási szaff-szőnyeg, melyet egyiptomi takácsok készítettek és ezen 132 mihráb volt, míg egy kisebbiken csak tíz. Ahány mihráb volt az imaszőnyegen, annyi hívő borulhatott rajta imára, ezeket a szaff-szőnyegeket a mecsetek rendelték, hogy a mecsetekben a hívők helyét előre kijelöljék, és az imádkozó hívők sorai egyenletesek legyenek. Nagyobb családok is használták ilyen sok mihrábbal ellátott szaff-szőnyegeket, ezért ezeket néha családi imaszőnyegeknek is nevezték. A Kaukázusban is készültek szaff-szőnyegek.

Az imaszőnyegbe szőtt keltezés kiszámítása.

Hedsra: a mohamedán időszámítás kezdete i. u. 622. A mohamedán évek rövidebbek, s ez 33 év alatt egy teljes év különbözte. A kiszámítás menete a következő: először el kell osztani a mohamedán évszámot 33-mal, s így kapott számot le kell vonni a fenti évszámból. A levont számhoz hozzá kell adni a Hedsra évszámot (622) és az így kaphatjuk meg, hogy keresztény időszámítás szerint mikor készült a szőnyeg. (Az arab feliratok némely esetben annyira stílizáltak az imaszőnyegeken, hogy a pontos kiszámítás lehetetlen.)

Ha például a kaukázusi imaszőnyegen 1324 a mohamedán keltezés, úgy levonható 1/33-ad része 40 és így megmarad 1284. Az 1284-hez hozzá kell adni a Hedsra évszámát — ez 622 — és így megtudhatjuk, hogy az imaszőnyeg a keresztény időszámítás szerint 1906-ban készült.

AZ AZERBAJDZSÁN SZŐNYEGEK TECHNIKAI ELEMZÉSE

1. Kazak imaszőnyeg. Ltsz.: 63212

Kaukázus, XIX. század.

Mérete: 130 × 106 cm.

Állapota: ép.

Gyapjúból csomózott, csomó: jordes.

Csomók száma: 675/dm².

Az impozáns tükröben kazak medallion mihrábbal, életfákkal és birkaszarv motívumokkal. A bordűrben mértanias jellegű növényi ornamentikával. A bordűr az alsó részen hiányos, a felső végén egy cm-es fehér színű kilim van. Kötő színek és szép rajzolat. Színei: borvörös, világoskék, közepkék, sötétkék, zöld, arany, sárga, csont, világosbarna és sötétbarna.

Irodalom: Schürmann: Kazak Fachralo 19.

Tschebull: 9, 10.

P. I. Fiske: Prayer Rugs, 17.

2. Sirván imaszőnyeg. Ltsz.: 14903

Kaukázus, XIX. század.

Mérete: 140 × 107 cm.

Állapota: ép.

Anyaga: gyapjú és pamut, csomó: jordes.

Csomók száma: 1755/dm².

A tükröben harántcsíkt mintázat különböző üde színekben. A mihrábban két darab fésűszerű díszítmény és egy furcsa mintázat van. Ezt az érdekes díszítményt az azerbajdzsánok Mohur (Mokhur) néven emlegetik, s nem más, mint egy lapos agyaglapocskák, mely Kerbale, Meshed vagy Mekka földjéről való szent agyagból készült és a hívő muzulmán ehhez érinti a fejét az ima alkalmával. A költészetben a mekkai Kába kö szimbolikája fejeződik ki. L. Kerimov könyvében két rajzon is bemutat Mohur díszítményt (29. tábla 8 és 9. rajz). A többszátatú bordűrben mértanias díszítmények.

Színei: bordó, piros, világoskék, sötétkék, lila, zöld, sárga, csont és barna.

Irodalom: Schürmann, Sirván 74.

L. Kerimov: 29/8, 9.

3. Sirván imaszőnyeg. Ltsz.: 17807

Kaukázus, XIX. század vége.

Mérete: 173 × 115 cm.

Állapota: ép.

Anyaga: gyapjú és pamut.

Csomó: jordes.

Csomók száma: 2115/dm².

A szőnyeg tükrét horgas-kampós mintázat díszíti, a felső részén mihráb van, ezenkívül a tükrőben két ima előtt használatos vizes-kanna van. Az alsó részen az imaszőnyegek szokatlan díszítmények láthatók: egy széttárt kezű emberke alakja, öt-öt ujjal, ijedt szemekkel, a bal sarokban egy kutya áll. A három osztatú bordúrt mértánias és növényi minták díszítik. Színei: vörös, világoskék, sötétkék, fűzöld, zöldesszürke, csont, világosbarna, sötétbarna és sárga.

Irodalom: Schürmann: 81.

Hubel: 45, 46.

Gombos: Lakáskultúra, 3.

4. Imaszőnyeg. Kuba. I.tsz.: 621229

Kaukázus, XIX. század közepe.

Mérete: 146 × 104 cm.

Állapota: ép.

Anyaga: gyapjú és pamut.

Csomó: jordes.

Csomók száma: 1560/dm².

A mihráb feletti felirat szerint a szőnyeg 1857-ben készült, a mellette levő másik felirat még nincs feloldva. A szőnyeg tükrében két medaillon körül bárányszarvakra hasonlító minták, továbbá négy-négy tevémadárra emlékeztető mintaegyveleg látható, ezenkívül csillagok, négyzetek és rozetták. A három osztatú bordúrt mértánias díszítmények vannak. Színei: borvörös, rózsaszín, aranybarna, világoskék, középkék, sötétkék, zöld, érett csontszín, világosbarna és barna.

Irodalom: Schürmann: 106. Perepedil, Kuba.

P. L. Fiske: Prayer Rugs katalógus címlapján hasonló.

5. Kazak Karacsop szőnyeg. I.tsz.: 57 709, 1.

Kaukázus, XIX. század vége.

Mérete: 277 × 152 cm.

Állapota: ép.

Anyaga: gyapjú.

Csomó: jordes.

Csomók száma: 792/dm².

A szőnyeg sötétkék tükrében kitűnő rajzú lovaskák, két fejű lovak, kirgiz szarvminták, éleffák, madarak testének körvonalai és négy medaillon látható. A felső medaillonban a két lovacska feletti felirat valószínűleg hedzsra évszám: 1317, (a mi időszámításunk szerint 1900).

A három osztatú bordúrt növényi és geometrikus minták vannak. A szőnyeg kompozíciója és színezése kitűnő. Színei: világoskék, sötétkék, világoszöld, zöld, piros, aranybarna, hússzín, csont és barna.

Irodalom: Schürmann: 22.

6. Kazak Karacsop szőnyeg. I.tsz.: 57 708, 1

Kaukázus, XIX. század eleje.

Mérete: 222 × 150 cm.

Állapota: ép.

Anyaga: gyapjú.

Csomó: jordes.

Csomók száma: 780/dm².

A szőnyeg tükrében a középső részen egy nagyobb medaillon van, s ebben különböző mértánias díszítmények. A tükrő többi részén kirgiz szarvminták, rozetták és egyéb mintázatok. A több osztatú bordúrt növényi és mértánias mintázatok vannak. A bordúr felső részén mind a két oldalon feloldatlan arab felirat van.

Kitűnő színek: piros, sárga, fűzöld, középkék, csont és barna.

Irodalom: Schürmann: 23.

F. Bausback: 52–59.

Mulder-Erkelen: 31.

P. Ineichen: 39.

R. Benardout: 90.

7. Kazak szőnyeg. I.tsz.: 57 271, 1

Kaukázus, XIX. század második fele.

Mérete: 241 × 122 cm.

Állapota: ép.

Anyaga: gyapjú.

Csomó: jordes.

Csomók száma: 696/dm².

A szőnyeg tükre három részre osztott, s ezekben három jellegzetes kaukázusi kazak medaillon van. A medaillonokban kaukázusi csillagmotívumok, rozetták és egyéb mértánias mintázatok láthatók. A több osztatú bordúrt futó kutya, csillagok és S-alakú díszítmények ismétlődnek. A bordúr felső részén a sarokban egy kékszínné hely-minta, a másik sarokban pedig egy S-kígyó-minta látható. A bársonyosan puha és magas sörtejtű szőnyeg anyaga kitűnő színezésű: élénk piros, aranybarna, világoskék, sötétkék, fűzöld, sötétzöld, lila, csont és sötétbarna.

Irodalom: Gombos: Lakáskultúra 7.

8. Kazak szőnyeg. I.tsz.: 20 855

Kaukázus, XIX. század vége.

Mérete: 180 × 130 cm.

Állapota: ép.

Anyaga: gyapjú.

Csomó: jordes.

Csomók száma: 702/dm².

A szőnyeg tükrében három medaillon van, kettőben horgas-kampós díszítmény, a középsőben nyúlra hasonlító mintázat, s egyéb apró motívumok. Az öt osztatú bordúrt boroskehely és búzakalász, rozetta és egyéb mértánias motívumok váltakoznak. Élénk és jó színezésű szőnyeg színei: piros, aranybarna, fűzöld, sötétzöld, világoskék, sötétkék, csont és barna.

9. Kazak szőnyeg. I.tsz.: 24 435

Kaukázus, XIX. század.

Mérete: 194 × 129 cm.

Állapota: ép.

Anyaga: gyapjú és pamut.

Csomó: jordes.

Csomók száma: 775/dm².

Széles bordúr és kisebb tükrök, kitűnő színezésű és szép rajzú szőnyeg. A tükrőben két Fachraló szőnyegek jellemző medaillon, horgas-kampós díszítménnyel. A bordúrt jellegzetes ázsiai éleffák és levelek motívumai váltakoznak.

Színei: világoskék, piros, zöld, sárga, csont és barna.

Irodalom: Schürmann: 5, 20, 21.

Fiske: Caucasian Rugs: 25.

10. Kazak szőnyeg. I.tsz.: 20 854

Kaukázus, XIX–XX. század.

Mérete: 256 × 102 cm.

Állapota: ép.

Anyaga: gyapjú.

Csomó: jordes.

Csomók száma: 588/dm².

A szőnyeg tükrében négy egész és egy fél horgas-kampós medaillon van, s körülötte szintén horgas alakzatú díszítmények és egyéb mintázatok. Ezek a horgas-kampós ornamentikák egymással szemben álló kigyókra hasonlítanak. A szőnyeg bordúrtjában hasonló díszítmények és liliom sorok láthatók. Kitűnő rajzolat és kompozíció, de fáradtabb színek jellemzik e szőnyeget.

Színei: borvörös, téglapiros, sárgáspiros, világoskék, sötétkék, lila, fűzöld, világossárga, aranybarna és barna.

11. Kaukázusi Kazak szőnyeg. Shulaver (?). I.tsz.: 67 836

XIX. század (Részlet fotó).

Mérete: 385 × 117 cm.

Állapota: ép.

Anyaga: gyapjú és pamut.

Csomó: jordes.

Csomók száma: 792/dm².

A szőnyeget korábban a sirván csoportba sorolták, bár a csomók száma alacsony, s a szőnyeg fogása laza, selymes és puha. Tükrében ferde négyzet alakú medaillonok, s harántcsíkos mintázat. A bordúrt mértánias jellegű mintázatok váltakoznak. Az apróbb beszakadások miatt a szőnyeg restaurálásra szorul.

Színei: piros, sárga, aranybarna, világoskék, sötétzöld, sötétkék, vörös, bordó, csont, világosbarna és barna.

Irodalom: Bausback: Schulaver. 75. (Kazak).

12. Kaukázusi szőnyeg. Lambaló (Lembaló). I.tsz.: 67 245, 1

XIX. század második fele. (Kazak csoport).

Mérete: 235 × 125 cm.

Állapota: restaurálandó.

Anyaga: gyapjú.

Csomó: jordes.

Csomók száma: 810/dm².

A szőnyeget kompozíciója és mintázata a híres Talis szőnyeget utánozza, de a laza csomózása és a puha anyaga elárulja, hogy Lambaló szőnyeg. A szőnyeg tükre kék színű, sérült és javításra szorul. A bordúrt virágos mintázat van.

Színei: kék/ világos kék, zöld, sárga, rózsaszín, csont és barna.

Irodalom: Schürman: 16. Lambaló.

13. Gendzse szőnyeg. I.tsz.: 20 874

Kaukázus, XIX. század.

Mérete: 220 × 132 cm.

Állapota: ép.

Anyaga: gyapjú.

Csomó: jordes.

Csomók száma: 875/dm².

A szőnyeg kék, fehér és kék színű mezőre osztott tükrében miribota (török körte vagy lángnyelv) díszítmények láthatók. A három osztatú bordúrt piros alapon motívumok váltakoznak. A szőnyeg színei: sötétkék, sötétzöld, piros, sárga, csont, világosbarna és barna.

Irodalom: Schürmann: 46.

Fiske: Caucasian Rugs: 22.

Gombos: Lakáskultúra: 2.

14. Gendzse vagy Moghan szőnyeg töredéke. I.tsz.: 62 1322

Kaukázus, XVIII–XIX. század.

- Mérete: 117 × 69 cm.
Állapota: ép.
Anyaga: gyapjú és pamut.
Csomó: jordes.
Csomók száma: 1026/dm².
A szőnyeg töredék tükrében hat négyzetben a jellegzetes kaukázusi horgas-kampós medaillonok láthatók, váltakozó színekben és formában. A bordűrben mértánias díszítmények. A szőnyeg fogása száraz és vékony, felülete lekopott. Korábban Kazaknak vélték. Kitérő színezésű: piros, sárga, hússzín, sötétkék, zöldeskék, lila, csont és sötétbarna.
Irodalom: Schürmann (Braunschweig): Gendzse, 36.
Hubel: Gendzse, 41.
Bausback: Moghan, 83.
Benardout: Moghan, 69.
Mulder-Erkels: Moghan, 29.
15. Gendzse vagy Moghan szőnyeg. Ltsz.: 57 707
Kaukázus, XIX. század.
Mérete: 218 × 137 cm.
Állapota: ép.
Anyaga: gyapjú.
Csomó: jordes.
Csomók száma: 672/dm².
A szőnyeget korábban Kazaknak vélték, ma a Kaukázusban a Gendzse-Kazak szőnyegetek egy csoportba sorolják. Az impozáns tükrében tíz horgas-kampós medaillon látható, melyet középpont négy jellegzetesen kaukázusi horgas mintázat is díszít. A bordűrben mértánias és növényi ornamentikák vannak. A szőnyeg anyaga vastag és húsos, a barna csomózás kopottabb, s így a minta hatása reliefszerű. Kitérő színezés és kompozíció: piros, sárga, lila, zöld, világoskék, sötétkék, csont és barna színek.
Irodalom: Schürmann: Gendzse, 47 (1974).
Gans-Ruedin: Gendzse, 122.
Schürmann: Moghan, 47 (1962).
Benardout: Kazak, 94.
16. Gendzse szőnyeg. Ltsz.: 57 712
Kaukázus, XIX. század.
Mérete: 322 × 113 cm.
Állapota: ép.
Anyaga: gyapjú és pamut.
Csomó: jordes.
Csomók száma: 650/dm².
A vastag és bársonyos tapintású szőnyeget korábban Kazaknak vélték. Az impozáns tükrében két sorban huszonkét horgas-kampós és csillagminta látható. A bordűrét mértánias és növényi mintázat díszíti. Egy kutya alakja is látható a bal oldalon levő harmadik medaillon mellett. A mintázata a Moghan szőnyegekkel rokon. A szőnyeg rajzolata, kompozíciója kitérő, színskálája harmonikus, bár kissé lefojtott.
Színei: világosbarna, barna, arany-sárga, világoskék, sötétkék, zöldeskék, fűzöld, lila, csont és homokszín.
Irodalom: Schürmann: Gendzse, 47.
Hubel: Gendzse, 41.
17. Sirván szőnyeg. Ltsz.: 20 861
Kaukázus, Kuba-Sirván terület (Konagkend), XIX. sz.
Mérete: 187 × 100 cm.
Állapota: ép.
Anyaga: gyapjú és pamut.
Csomó: jordes.
Csomók száma: 2796/dm².
Újabban a kaukázusi kutatók a sirváni és kubai terület szőnyegeteit összevonva tárgyalják, s e szőnyeget a Kuba (Konagkend falu) vidékén készített tárgyakhoz sorolják. A sötétkék színű tükrében három nyolcszög alakú medaillon látható váltakozó színekben, s a medaillonokban növényi jellegű apró mintákkal. A bordűrben boroskehely és búzakalász (vagy levél) díszítmények láthatók. A szőnyeg fogása érdes, kemény és vékony. Mintázata és színezése kitérő: sötétkék, világoskék, zöldeskék, piros, arany-sárga és csontszín.
Irodalom: Schürmann: 105 (Konagkend), 205.
Gombos: Lakáskultúra, 4.
18. Antik Gendzse szőnyeg. Ltsz.: 14 427
Kaukázus, XVI. század.
A két darabból álló szőnyegtöredék mérete: 158 × 90 cm.
Állapota: ép.
Anyaga: gyapjú.
Csomó: jordes.
Csomók száma: 870/dm².
A ritka antik szőnyegtöredéket egyesek anatóliainak, mások sirvánnak, de legtöbbször gendzse típusúnak vélik. A szőnyeg fogása kemény, száraz, a sörteje alacsony, s a mintázat kialakítása és a szőnyeg színei tökéletesek, kitűnően dolgozó műhelyt feltételeznek. A horgas-kampós mintázat és a csillagok a kaukázusi szőnyegművelésben széles körben elterjedtek. A bordűrben mértánias indadísz látható. A szőnyeg színei klasszikusan szípek: piros, sárga, világoskék, sötétkék, csont és barna.
- Irodalom: R. E. endi: Sirván, XIII–XIV. század, 55.
Nagel: Antik Gendzse (866).
Batári: Antik Anatóliai szőnyeg.
19. Kaukázusi szőnyeg. Ltsz.: 7281, 1
Sirván (Marasali) vagy Észak-Sirván szőnyeg.
XIX. század.
Mérete: 126 × 111 cm.
Állapota: ép.
Anyaga: gyapjú, fogása vékony.
Csomó: jordes.
Csomók száma: 2068/dm².
A szőnyeg tükrében sötétkék alapon virágokra és életfákra hasonlító minták vannak. A keskeny bordűrben S és V alakú mintázatok váltakoznak. Színei: piros, világoskék, sötétkék, sárga, zöld, fehér és világosbarna. (Abdullajeva bakui kutatónő hasonló típusú szőnyeget ismertet, de azt Karabagh-Kurd szőnyegnek tartja, 12.)
Irodalom: Schürmann: Észak-Sirván, 62. Sirván, 77.
20. Antik Kuba vagy Sirván szőnyeg. Ltsz.: 73, 102 1
Kaukázus, XVIII. század.
Mérete: 158 × 88 cm.
Állapota: kopott, sérült.
Anyaga: gyapjú és pamut.
Csomó: jordes.
Csomók száma: 1480/dm². Fogása érdes, vékony.
A kisméretű pompás szőnyegen a tükrök a hangadó, melyet elborít a virágos és növényi mintázat. Finom rajz és tiszta színek, kitérő takácsmunka jellemzi ezt a régi kaukázusi szőnyeget. A keskeny és hiányos bordűrben szintén növényi ornamentikák vannak. Lehetséges, hogy kettős ornamentikák madarak (párosával állók) alakját őrzik. A szőnyeg érdekes mintázatát alkalmazzák a szőnyegtakácsok Arméniában, Azerbajdzsánban és Dagesztánban is. Színei: bársonyos sötétkék, csont, piros, barna, világoskék, barnás-sárga.
Irodalom: Schürmann: Kuba, vagy Észak-Sirván, 96.
Benardout: „Armenian”-nak nevezi, 17. de a 18. már Kubának.
21. Kuba szőnyeg. Ltsz. 73 17, 1
Kaukázus, XIX. század.
Mérete: 148,5 × 101 cm.
Állapota: ép.
Anyaga: gyapjú.
Csomó: jordes.
Csomók száma: 1976/dm².
A kitérő színezésű szőnyeget érdekes színei miatt Karabagh szőnyegnek tartották, bár Kuba város vidékén is hasonló szép színezésű szőnyegek születtek. A tükrök mintázata növényi jellegű, három ferde négyzet alakú medaillon díszíti és körülötte rozetták, s egyéb apró növényi díszítmények. A bordűrben mértánias mintázatok láthatók. A szőnyeg rajza, színei és csomózása kitérő, a szőnyeg fogása puha és bársonyos.
Színei: fekete, zöld, olivazöld, háromféle kék, világosbarna, bordó, sárga, elefántcsont.
Irodalom: Schürmann: Kuba, 102.
Gans-Ruedin: Kuba, 140.
Fiske: Caucasian Rugs: 2, 3.
22. Kuba vagy Sirván szőnyeg. Ltsz.: 14769
Kaukázus, XVII. század. (Részlet fotó).
Mérete: 358 × 73 cm.
Állapota: ép.
Anyaga: gyapjú.
Csomó: jordes.
Csomók száma: 944/dm².
A hosszúka alakú szőnyeg tükrében jellegzetes Kuba-Sirván növényi mintázat látható, a bordűr liliomsorok díszítik. A kopott, szélein hiányos szőnyeg érdes, kemény és száraz fogású, s hátoldala, mint a régi szőnyegeké lekopott. Mintázata és színezése, továbbá a takácsmunka is kitérő. E típusú szőnyeg érdekes piros és lila színezése egyenes rokonságban van a régi örmény szőnyegekkel.
Színei: piros, világoskék, sötétkék, türkizöld, fűzöld, lila, rózsaszín, sárga, homokszín, csont és barna.
Irodalom: Schürmann: Kuba-Nordschirvan, 95–96.
Benardout: 18.
23. Antik Kuba (Zejhur) szőnyeg. Ltsz.: 65 808
Kaukázus, XVIII. század.
Mérete: 162 × 102 cm.
Állapota: ép.
Anyaga: gyapjú.
Csomó: jordes.
Csomók száma: 1260/dm².
A kitérő kompozíciójú szőnyeg tükrét ún. Grúz vagy Georgiai (András) kereszt alakú minták díszítik, s a szőnyeget elborítja a virágos és növényi jellegű díszítmény. Kuba városában és vidékén készített Kuba (Zejhur) szőnyegeteket az azerbajdzsánok Csicsi

- szőnyegnek nevezik, azaz Virágos mintázatú szőnyegnek. A szőnyeg bordúrrját futó kutya motívum díszíti. A szőnyeg színezése és mintázata tökéletes összhangban van. Színei: sötétkék, zöldeskék, piros, rózsaszín, sárga, csont és barna. A szőnyeg mintázata a Kaukázusban közkedvelt s készítik Dagesztánban, sőt még a távoli Türkmenisztánban is.
Irodalom: Schürmann: Sejshour, 115, 116.
Fiske: 13.
Gombos: Lakáskultúra, 7.
24. Antik Kuba (Zejhur) szőnyeg. Ltsz.: 65 50
Kaukázus, XVIII. század.
Mérete: 169 × 85 cm.
Állapota: ép.
Anyaga: gyapjú.
Csomó: jordes.
Csomók száma: 1710/dm².
A klasszikus szépségű Kuba (Zejhur) szőnyeg világos színezésű tükrét három András keresztire hasonlító minta és buja növényi mintázat díszíti. A keskeny keretben a szokásos futó kutya ornamentika van. A szőnyeg színskálája pazar és harmonikus, melegvörös, világoskék, sötétkék, türkizöld, zöld, aransárga, csont, világosbarna és barna színek vidám egyvelege.
Irodalom: Schürmann: Sejshour, 115, 116.
Benardout: 22, 23.
Fiske: 12.
25. Moghan vagy Gendze szőnyeg. Ltsz.: 73 188,1
Kaukázus, XVIII. század.
Mérete: 185 × 130 cm.
Állapota: ép.
Anyaga: gyapjú. Fogása puha és bársonyos.
Csomó: jordes.
Csomók száma: 700/dm².
Az üde színekben pompázó szőnyeg tükrét 12 darab horgaskampós, csillagos, kisebb és nagyobb medaillonok díszítik, s körülöttük elszórtan mértanias minták és csillagok láthatók. A nyolcágú csillagok a keleti szőnyegek régi ún. Salamon király csillag-talizmánjai. Óvó és erőt adó szimbólum a zsidó, s az arab művészetben, Mohamed gyöngyszemének és drágakövének is nevezik. A széles bordúrral hasonlóan pazar színezésű mértanias növénydíszítmény egyesíti. A mintázat váltakozó színei harmonikusak, a szőnyeg csomózása is kitűnő. Színei: piros, világos-sárga, aransárga, zöld, lila, világoskék, sötétkék, világosbarna, csont és barna.
Irodalom: Bausback: Moghan, 83, 85.
Schürmann: Gendze, 47.
Gombos: Lakáskultúra, 8.
26. Moghan vagy Gendze szőnyeg. Ltsz.: 20 858
Kaukázus, XVIII. század.
Mérete: 282 × 99 cm.
Állapota: ép.
Anyaga: gyapjú és pamut.
Csomó: jordes.
Csomók száma: 1044/dm².
Az érdes, kemény, száraz és hátoldalán lekopott szőnyeget korábban Kazak szőnyegnek vélték. Az antik szőnyeg meghatározása ma is kérdéses, lehetséges, hogy kazak vagy dagesztáni területen készült. Mintázatának kompozíciója a régi Moghan, Gendze szőnyegekhez áll közel. Tükrében tíz különböző színű horgaskampós és a Kaukázusban általánosan alkalmazott csillag-ornamentikák vannak, ezenkívül tizenkét pár stilizált (bárány, kutya, ló stb.) és alig felismerhető állat figurája. A bordúrral mértanias minták vannak. Kitűnő színek: meggypiros, sáfrány sárga, sötétkék, lila, fűzöld, csont és barna.
Irodalom: Fr. Nagel, Moghan, 297.
27. Talis szőnyeg. Ltsz.: 69 57
Kaukázus, Dél-Azerbajdzsán, XVIII–XIX. század.
Mérete: 240 × 98 cm.
Állapota: néhány helyen megsérült, lyukas, restaurálandó.
Anyaga: gyapjú és pamut.
Csomó: jordes.
Csomók száma: 1880/dm². Fogása bársonyos.
A hosszúkás formátumú szőnyeg tükrét apró csillagos minták díszítik, a négy részre osztott bordúrral rozetták, lilomos ornamentika szegélyezi. A szőnyeg kompozíciója, színezése és mintázata között teljes harmónia van.
Színei: piros, bordó, sárga, sötétkék, világoskék, zöldeskék, csont, világosbarna és barna.
Irodalom: Schürmann: Talis, 54.
Fiske: Caucasian Rugs, 23.
Benardout, 64, 65.
Mulder-Erkelen: 39.
Gombos: Lakáskultúra, 10.
28. Lenkorán szőnyeg. Ltsz.: 69 1237
Kaukázus, Dél-Azerbajdzsán, XIX. század vége.
Mérete: 244 × 124 cm.
- Állapota: ép.
Anyaga: gyapjú. Fogása vastag.
Csomó: jordes.
Csomók száma: 950/dm².
A nagyméretű szőnyeg tükrét három jellegzetes Lenkorán (Salián-Talis) érdekes alakzatú medaillon díszíti, továbbá a türkmén engszi szőnyegekben is látható kettős kampós ornamentikák. A bordúrral horgas mintasorok és S motívumok vannak. A szőnyeg mintázata különleges és a készítése is megfelelő, de színezése már arra vall, hogy a szőnyeg 1872 után készült, amikor a Kaukázusban már rossz minőségű vegyifestékeket is alkalmaztak. (A piros szín elszíneződik, a színek harsányak és ríktóak.) Színei: sötétkék, zöld, sötétbarna, világosbarna, sárga, lila, csont és piros.
Irodalom: Hubel: Lenkorán-Thalis, 59.
Schürmann: Talisch-Lenkorán, 44.
Ineichen: Lenkorán, 49.
Benardout: 62, 63.
29. Karabagh szőnyeg. Ltsz.: 52 2776
Kaukázus (Susa városa), XIX. század. (Részlet fotó).
Mérete: 530 × 205 cm.
Állapota: ép.
Anyaga: gyapjú. Fogása érdes és vékony.
Csomó: jordes.
Csomók száma: 899/dm².
A főúri környezetben használt nagy szőnyeg impozáns tükrét három különböző színű nagyobb medaillon díszíti. A szőnyeg két végén a tükrös mihrábszerű arkádós mintázatban végződik, s az egész tükröt elborítják a növényi jellegű és váltakozó színű ornamentelek. A tükrös belső részen a kékesfekete szín, míg körülötte a fehér csontszín az uralkodó. A hármas osztatú bordúrral szintén növényi díszítmény van. A szőnyeg színei: kékesfekete, kék, zöldessárga, fűzöld, lila, világosbarna, barna, bordópiros, rózsaszín, csont és világoskék.
Irodalom: Schürmann: Karabagh, 28 (Braunschweig).
30. Karabagh szőnyeg. Ltsz.: 51 102
Kaukázus (Susa városa). XIX. század.
Mérete: 350 × 165 cm.
Állapota: ép.
Anyaga: gyapjú.
Csomó: jordes. (Fogása vékony).
Csomók száma: 1023/dm².
Impozáns tükrös, három osztatú bordúr. A szőnyeg sötétbarna tükrében egy nagyobb és két kisebb tipikusan karabagh medaillon van, a szőnyeg teljes felületét elborítják a növényi jellegű mintázatok. A szőnyeget arányos szerkesztés, kitűnő színek és szép rajzú mintázat jellemzi.
Színei: sötétbarna, lila, csont, érettsárga, piros, rózsaszín és barna.
Irodalom: Schürmann (1962), Karabagh, 30.
Gombos: Lakáskultúra, 5.
31. Cseláberd (Adler-Kazak) szőnyeg. Ltsz.: 73 189,1
Kaukázus, Karabagh terület, XIX. század első fele.
Mérete: 220 × 140 cm.
Állapota: ép.
Anyaga: gyapjú. Fogása bársonyos.
Csomó: jordes.
Csomók száma: 506/dm².
A monumentális hatású szőnyeg tükrében két ún. Sas-minta (Adler-Kazak) van, ez valójában kereszt alakú, s virágokkal övezett kompozíció. A három osztatú bordúrral növényi mintázat látható. A szőnyeg mintázata és színei között tökéletes harmónia van, s ezt egészíti ki a kitűnő csomózás. A szőnyeg a Kaukázusban nagyon népszerű, s egyaránt készítik az örmények, azerbajdzsánok és a dagesztáni népek lakta területeken. A szőnyeg két végén egy-egy centiméteres kilim van.
Színei: bordópiros, téglapiros, kék, zöld, sárga, elefántcsont és barna.
Irodalom: Schürmann: Tschelaber, 28, 29.
Bausback: 65, 67.
Benardout: 79.
Gombos: Lakáskultúra, 6.
32. Kaukázusi szőnyeg. Dél-Azerbajdzsán, vagy Észak-Perzsia. XIX. század. Ltsz: 73 1061
Mérete: 100 × 315 cm.
Állapota: ép.
Anyaga: gyapjú. Gyapjából csomózott.
Csomó: jordes.
Csomók száma: 763/dm².
Aransárga tükrében stilizált virágok sorai helyezkednek el, középső keretében csontszínű alapon indás-virágos minták és a két lila színű keretsávban is növényi díszítmény van.
Színei: aransárga, barna, piros, lila, világoskék, csont, türkizöld.
Irodalom: Schürmann, Schirwan, 107.
Gombos Károly, Lakáskultúra, 1978. 3. száma.

33. Kaukázusi vagy Kisázsiai szőnyegtörődék. Ltsz.: 14940 XV—XVI. század.
Mérete: 162 × 60 cm.
Állapota: ép.
Anyaga: gyapjú. Fogása vékony és kemény.
Csomó: jordes.
Csomók száma: 768/dm².
A szőnyegtörődék megmaradt tükrében madarak, furcsa kettős alakzatú skorpióra vagy más állatra emlékeztető kompozíciók láthatók. Ezenkívül nyolcszögű medaillonok, s a kaukázusi szőnyegen is használt nyolcszögű csillagok, kettős horgok és egyéb apró minták. Mindez szeszélyesnek látszó, s mégis monumentális hatású elrendezésben. A bordűrben négy-négy levél egy négyzetet zár be. A kitűnő kompozíciójú szőnyeg színei tökéletesek. Feltűnő az aranyárga szín nem mindennapi szépsége, s a színek teljes összhangban vannak a mintázattal. Valószínű, hogy ez a pompás szőnyeg a Kaukázusban vagy Kisázsiaiban valaha fennállt királyi műhelyek egyikében készült. Ezt látszik igazolni a festés egyenletessége, a minták megszerkesztése és a kitűnő takácsmunka is.
Színei: aranyárga, piros, világoskék, középkek, világoszöld, sötétzöld, érettsontszín és barna.
Schiauwosch Azadi szerint: valószínű anatóliai.
Harutjun Kurdian szerint: örmény.
Batári Ferenc szerint: anatóliai.
34. Kaukázusi szőnyeg. Ltsz.: 73 190, I XIX. század vége.
Mérete: 166 × 119 cm.
Állapota: ép.
Anyaga: gyapjú és pamut. Fogása vastag, kemény.
Csomó: jordes.
Csomók száma: 720/dm².
A szőnyeg tükrében a cári Oroszország száz rubeles pénzjegyét másolta bele a takácsmester, s a bankjegyen az 1888. esztendő dátuma áll. A szőnyeg színe sárgás-homokszínű, barna, kevés kék és rózsaszín. A bordűrben növényi mintázat. Lehetséges, hogy Kuba, illetve Baku városok környékén készült.
35. Kaukázusi szőnyeg. Ltsz.: 73 187, I XIX. század eleje.
Mérete: 308 × 161 cm.
Állapota: ép.
Anyaga: gyapjú.
Csomó: jordes.
Csomók száma: 682/dm². Fogása vastag és puha.
Az impozáns tükrében négy sorban tizenhárom-tizenhárom váltakozó színű horgas-kampós mintázat látható. A bordürt mértanias motívumok díszíti, s egy helyen felirat vagy stilizált állati alakzat is van. A szőnyeget a Kazak csoportba sorolták, de mintázata alapján Gendzse vagy Moghan is lehet. Ugy tűnik, hogy a keskeny bordürt utólag — javításként — készítették. A szőnyeg színezése kitűnő: vörös, világoskék, sötétkek, világoszöld, sárga, csont és barna.
Irodalom: Schürmann: Moghan, 59.
36. Kaukázusi szőnyeg. Ltsz.: 75 227, I XIX. század vége.
Mérete: 198 × 90 cm.
Állapota: ép.
Anyaga: gyapjú.
Csomó: jordes. Fogása vékony.
Csomók száma: 802/dm².
Sötétkek tükrében egymás után következő sorokban színes madarakra hasonlító mértanias motívumok vannak. A tükkör felső részén három sorban érdekes stilizált mértanias ornamentikák láthatók, de ezeket meghatározni aligha lehetséges, nem tudható, hogy mit ábrázolnak. A három osztatú bordűrben szintén mértanias és növényi minták láthatók. A szőnyeg színezése vegyes, egyes színek kifakultak és a színezésük is enged (a lila, a narancs és a világosbarna), de a sárga, kék, bordó és a sötétbarna szín kitűnő. A szőnyeg valószínűleg 1872 után készült, amikor már használtak rossz vegyifestékeket. A szőnyeg származási helyét nem sikerült meghatározni.
Színei: sárga, kék, bordó, csont, világosbarna, sötétbarna, világoskék, zöld, narancs, vörös.
A szőnyegek technikai elemzését Farkasvölgyi Zsuzsanna végezte. A foto: Wagner Richárd munkája.
- H. A. Караулов, Сведения арабских писателей о Кавказ, Армении и Азербайджан. Тифлис, 1902. VIII. 57 стр.
H. A. Караулов, Сведения арабских географов IX и X веков по Р. Хр. о Кавказ, Армении и Азербайджан. Тифлис, 1908. III. 129 стр.
М. Д. Исаев, Ковровое производство Закавказья Тифлис, 1932. 224 стр.
Технические условия на ковры СССР. Москва, 1950. 145 стр.
Ф. В. Гогел, Ковры. Москва, 1950, 209 стр.
А. А. Ахмедов и другие: Ковры Азербайджанской ССР. Москва, 1952. 5 стр. и 77 Табл.
А. Ю. Казиев, О видах народно-бытового искусства. Искусство Азербайджана Т. IV. Баку, 1954. 17—23 стр.
А. Ю. Казиев, Цвет и композиция азербайджанских ковров. Искусство Азербайджана Т. I. Баку, 1949. 38—58 стр.
В. Девитт, Пять ковров посвященных «Хамсе» Низами. Известия АН Азерб. ССР. № 9. Баку, 1954. 87—109 стр.
В. С. Темирчин, Ковроделия в Армении. Ереван, 1955. 223 стр. 33 Т.
Л. Керимов, К изучению азербайджанского коврового искусства. (Табризский тип ковров.) Известия АН Азерб. ССР. № 7. Баку, 1954. 121—145 стр.
Л. Керимов, К изучению азербайджанского коврового искусства. Искусство Азербайджана Т. VI. Баку, 1959. 5—77 стр.
Л. Керимов, Азербайджанский ковер. I. Баку—Ленинград. 1961. 30 стр. и 239 Табл.
История Азербайджана. Том 2. Под ред.: И. А. Гусейнова. Баку, 1960. 63, 170—171, 180, 237—241, 289—291 стр.
А. К. Алекперов, Исследования по археологии и этнографии Азербайджана. Баку, 1960, 249 стр.
М. А. Гарланов, К. М. Кязим-Заде, Каталог народно-декоративного искусства Азербайджана. В музее искусства. Москва, 1963. 33 стр. и 28 фото.
С. В. Ашурбейли, Очерк истории средневекового Баку. (VIII начало IX вв.) Баку, 1964, 336 стр.
М. М. Кулиев, Азербайджанские ковры на двух полотнах европейских художников XV века. АН Азерб. ССР Доклады XXV. Баку, 1969. 89—91 стр.
Н. А. Абдуллаева, Ковровое искусство Азербайджана. Баку, 1971 150 стр.
Н. А. Абдуллаева, Орнаментальный ковер Гырыз. АН Азерб. ССР. Том XVI. Баку, 1960, 621—624 стр.
Н. А. Абдуллаева, К истории развития коврового искусства в Советском Азербайджане (1920—1929 гг.) Известия АН. Баку, 1961. 89—97 стр.
Олга Петрова, Сокровища национальных ковров. Вечерняя Газета. 2 января 1969 года № 1 (1926). Баку, 1969.
Гюлнара Шарифова, Приобретения нового музея. Вечерняя Газета. 28 декабря 1970 года, № 303 (2333), Баку, 1970.
Мария Торба, Уникальный музей — уникальных экспонатов. Вечерняя Газета 28 апреля 1972 года. № 100/2745 Баку, 1972.
Д. Чирков, Р. Гамзатов, Декоративное искусство Дагестана. Москва, 1971. 277 стр.
К. В. Тревер, Очерки по истории и культуры Кавказской Албании Москва—Ленинград, 1959. 389 стр. 40 Т.
Иггар Алиев, История Мидии. I. Баку, 1960. 360 стр. CXVI Т. 4 К.
Расим Эфенди, Декоративно-прикладное искусство Азербайджана (средние века). Баку, 1976, 190 стр.
Серик Давтян, Армянский ковер. Ереван, 1975. 68 стр. XCV Т.
Оганес Шарамбян, Абел Алтуня, Армянское народное прикладное искусство. Ереван, 1976. 63 стр.
В. Деника, Живопись Ирана. Москва, 1938. 160 стр.
К. Керимов, Султан Мохамед и его школа. Москва, 1970. 102 стр.
Л. С. Бретаницкий, Зодчество Азербайджана XII—XV вв. Москва, 1966. 557 стр.
С. А. Дадашев, М. А. Усейнов, Ансамбль дворца ширваншахов в Баку. Москва, 1956. 22 стр. и 76 Т.
Katalog der Ausstellung Orientalischer Teppiche im K. K. Österr. Handels-Museum. Wien, 1891. 50—52, 142—164.
H. Ropers, Morgenländische Teppiche. Berlin, 1922. 75—88.
Heinrich Jacoby, Sammlung Orientalischer Teppiche. Berlin, 1923. 35—83.
Arthur Upham Pope, Catalogue of a Loan Exhibition of Early Oriental Carpets. Chicago, 1926. 30—36.
Georges Loukomski, Les tapis Transcaucasiens et Transcaspiens. Paris, 1927, Revue de l'Art Ancien Et Moderne T. 51. 223—236.
R. Neugebauer, Siegfried Troll, Handbuch Orientalischen Teppichkunde. Leipzig, 1930. 24—25, 39—45. T. 50—87.
Werner Grote-Hasenbalg, Teppiche aus dem Orient. Leipzig, 1936. 14—15. T. II—19.
An Exhibition of Antique Oriental Rugs, The Art Institute of Chicago, 1947. Pl. 2, 64, 65, 68, 72.
Dragon Rugs. Exhibition The Textile Museum, Washington, 1948. 16.
H. M. Raphaelian, Rugs of Armenia. New York, 1960. 87.
Kaukasische Teppiche. Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe. Hamburg, 1961. 32.
Ausstellung Kaukasische Teppiche Museum für Kunsthandwerk Frankfurt/a. M. 1962. 122. Armen E. Hangelian, Tappeti d'Oriente. Milano, 1963. 187—230.
Ulrich Schürmann, Kaukasische Teppiche. Braunschweig, 1964. 1—127.

BIBLIOGRÁFIA

- I. M. Кара-Мурза—Л. П. Лойко—А. С. Пиралов: Кустарная промышленность на Кавказ. Выпуск I. Ковровый промысел. Тифлис, 1902. VIII. 77 стр.
М. Е. Мучаидзе—Л. П. Лойко—А. С. Пиралов: Кустарная промышленность на Кавказ. Выпуск II. Ковровый промысел курдов. Тифлис, 1903. VI. 135 стр.

- Ulrich Schürmann, Caucasian Rugs. Braunschweig, é. n. 28. T. 1-142.
- Ulrich Schürmann, Orientteppiche ein Bildband. Wiesbaden, é. n. 43-62.
- Ulrich Schürmann, Teppiche aus dem Orient. Wiesbaden, é. n. 127-181.
- Thomas W. Arnold, Painting in Islam. New York, 1965. Pl. L. a. b.
- Ilyatf Kerimov. Exhibition. Moszkva, 1965. 12.
- Charles W. Jacobsen, Oriental Rugs a Complete Guide. Tokyo, 1966. 44-53.
- Stanley Reed, Oriental Rugs and Carpets. London, 1967. 41-50.
- Harold M. Keshishian, Rugs of the Caucasus. Exhibition. Washington, 1967. 18.
- Anthony N. Landreau, W. R. Pickering, From the Bosphorus to Samarkand Flat-Woven Rugs. Washington, 1969. 112.
- Islamische Teppiche. The Joseph V. McMullan Collection. Ausstellung. Frankfurt/a. M. 1969. 54-71. Schamil Faresadeh, Kaukasische Teppiche ein Brevier. Braunschweig, 1971. 47.
- Raoul Tschebull, Kazak Carpets of the Caucasus. New York, 1971. 1-17. Pl. 1-40.
- Dobrila Stojanovic, Oriental Rugs and Carpets. Belgrade, 1971. T. XII-XXIX.
- Reinhard G. Hubel, Ullstein Teppichbuch. Frankfurt/M. 1972. 100-154.
- Islamic Carpets from the Collection of Joseph V. McMullan. London, 1972. 43-47.
- May H. Beattie, The Thyssen-Bornemisza Collection of Oriental Rugs. Castagnola, 1972. 87-96.
- Ian Bennett, Oriental Carpets and Rugs. London, 1973. 100-108.
- M. S. Dimand, Jean Mailey, Oriental Rugs in the Metropolitan Museum of Art. New York, 1973. 264-285.
- Mildred B. Ianier, English and Oriental Carpets at Williamsburg. Williamsburg, é. n. 103-128.
- P. Bausback, Alte und antike Meisterstücke orientalischer Teppichknüpfkunst. Mannheim, 1973. 28-126.
- Near Eastern Art in Chicago Collections. Exhibition. The Art Institute of Chicago, 1974. 22-29. S. A. Milhofer, Orient-Teppich. Das kleine Handbuch. Hannover, 1974. 122-151.
- Patricia L. Fiske, Prayer Rugs from Private Collections. Washington, 1974. 17-27.
- Patricia L. Fiske, Caucasian Rugs from Private Collections. Washington, 1975. 1-46.
- Charles Grant Ellis, Early Caucasian Rugs The Textile Museum, Washington, 1975. Fig. 1-19. Pl. 1-37. Charles Grant Ellis, Caucasian Carpets in the Textile Museum. Istanbul, 1970. 194-208.
- Oriental Rugs from Canadian Collections. Roger F. Gardiner. Toronto, 1975. Pl. 14-41.
- Fritz Nagel, Gert K. Nagel, 256. Auktion. Stuttgart, 1975. 95.
- Fritz Nagel, Gert K. Nagel, 259. Auktion. Stuttgart, 1975. 66-115.
- Fritz Nagel, Gert K. Nagel, 261. Auktion. Teppich-Auktion. Stuttgart, 1976. 144.
- Fritz Nagel, Gert K. Nagel, 267. Auktion. Teppich-Auktion. Stuttgart, 1977. 240.
- Perlen unter den Teppichen des Orients. Katalog. Mannheim, 1974. 324-366.
- Kubra Alieva, Catalogue expositions de tapis Azerbaidjanais. Bakou, 1974. 23.
- Ilyatf Kerimov, Folk Designs from the Caucasus. New York, 1974. 1-120.
- John Mills, Carpets in Pictures. London, 1975. 48.
- Perlen unter den Teppichen des Orients. Ausstellung. Mannheim, 1975. 370-530.
- Sotheby, Islamic Rugs and Carpets from the 16th to the 19th Century. Catalogue. London, 1976. 58-68.
- The Arts of Islam. Exhibition. Hayward Gallery. London, 1976. Pl. 70.
- Stefan A. Milhofer, The Colour Treasury of Oriental Rugs. Oxford, 1976. 55-73.
- Daniel S. Walker, Oriental Rugs in Cincinnati Collections Exhibition. Cincinnati, 1977. 32-55.
- Kunst des Islam. Ausstellung. Schloss Halbturn, Austria, 1977. 7-63. Peter Ineichen, Auktion XXI. Teppiche. Zürich, 1977. Pl. 35.
- A. M. L. E. Mulder-Erkens, Oosterse tapijten uit de schenking Van Aardane. Exhibition. Rijksmuseum. Amsterdam, 1977. 24-28.
- Pierre Kjellberg, Tapis du Caucase. Connaissance des Arts. No. 302. Paris, 1977. 56-65.
- Raymond Benardout, Caucasian Rugs. London, 1978. 96.
- Serare Yetkin, Early Caucasian Carpets in Turkey. Volume I. 1-15. Plate 103., Volume II. Plate 104-229. London, 1978.
- Friedrich Spuhler, Islamic Carpets and Textiles in the Keir Collection. London, 1978. 131-137.
- Csányi Károly, Régi keleti szőnyegek kiállítása az Iparművészeti Múzeumban. Katalógus. Budapest, 1924. 22-25.
- Jajczayné, Kanyó Erzsébet, A keleti szőnyeg. Budapest, 1937. 57-61.
- Egyed Edit, Keleti szőnyegek kiállítása az Iparművészeti Múzeumban. Budapest, 1962. 10-12.
- Gombos Károly, Régi örmény sarkányos szőnyegek (Old Armenian Dragon Rugs), kiállítási vezető. Nagytétényi Kastélymúzeum. Szolnok, 1976. 9.
- Gombos Károly, Régi örmény sarkányos szőnyegek. Művészet/1977. 1. Budapest, 1977. 2-5.
- Gombos Károly, Régi keleti szőnyegek. Keresztény Múzeum. Esztergom. Katalógus. Budapest, 1977.
- Gombos Károly, Az esztergomi Keresztény Múzeum régi keleti szőnyegei, Új-Forrás. Tatabánya, 1977. No. 3. 111-118.
- Gombos Károly, Régi kaukázusi azerbajdzsán szőnyegek (Old Caucasian Azerbaijan Rugs), kiállítási vezető. Nagytétényi Kastélymúzeum. Szolnok, 1977. 31.
- Gombos Károly, Kaukázusi népek szövött szőnyegei Művészet/1978. No. 1. Budapest, 1978. 22-25.
- Gombos Károly, Kaukázusi szőnyegek. Lakáskultúra/ 1978. No. 1. Budapest, 1978. 11-13.
- Gombos Károly, Régi kaukázusi szőnyegek (Old Caucasian Rugs). Kiállítás a szolnoki Galériában. Kiállítási vezető. Szolnok, 1978. 29.
- Iudmila Kybalova, Keleti szőnyegek. Csehszlovákia, 1976. 47-51.
- Turánszky Ilona, Gink Károly, Azerbajdzsán. Paloták, tornyok, mecsetek. Budapest, 1966. 61. 1-132.
- Iedács Kiss Aladár, Szüts Béláné, Ismerjük meg a keleti szőnyeget. Budapest, 1977. 199.
- Batári Ferenc, Kaukázusi szőnyegek (Caucasian Rugs). Kiállítás a miskolci Galériában. Miskolc, 1977. 7. 13.

OLD CAUCASIAN RUGS OF AZERBAIJAN

To celebrate the anniversary of the Great October Socialist Revolution the Nagytétény Castle Museum of the Hungarian Museum of Applied Arts has staged an exhibition of the finest old Azerbaijan rugs in the collection of the Museum. It is for the first time that so great a variety of Azerbaijan rugs is displayed to visitors of the exhibition, which will be open for half a year (from 9 October 1977 to 5 March 1978). The beautiful show of these magnificent rugs is completed by a display of oriental weapons, pitchers, pottery and wood carvings.

In the international carpet trade rugs are named after the towns, villages and regions where they were made: Kasakh, Ghendje (today: Kirovabad), Khuba, Baku, Susa (today: Stepanakert), Shirvan, Karabagh, Moghan, Talis and Lenkoran, and therefore the carpets of the Museum of Applied Arts — a collection of European renown — are also shown in this grouping.

The high quality of Caucasian rugs was emphasised already by Arab authors of the Middle Ages. It was in the 9th century that Tabari wrote of the excellent rugs made in North-East Azerbaijan in the year of 22 according to the Mohammedan calendar (642 o. o. e.). Other authors mention the Juwals (bags made of rugs), of the Moghan steppe and the wear-and-tear proof Palass pileless, woven rugs. Writing in the 10th century about the bazaar of the city Barda stated that excellent silks, garments and rugs were sale there. In his poem about Alexander the Great the 12th century Azerbaijan poet Nizahmi Gandjevi mentioned the rug-makers' craft (the spinning of the yarn and the weaving of the Palass). His heroes are resting on fancy rugs and carry heibas (traveling bags).

Architecture flourished in the 12th-14th centuries and it is highly probable that the Azerbaijan master builders of Nakhitchevan Shirvan and Baku designed not only edifices and their ornaments but also prepared patterns for carpets. The huge „Ardebil Carpet” (11,52 x 5,34 m), preserved in the Victoria and Albert Museum in London, was also made knotted by Azerbaijan craftsmen who worked

in (karhane) workshops on grounds of designs prepared for them. The carpet was produced for the mosque of the city of Ardebil in 1539. There were workshops for carpet-knotting in Azerbaijan even in the early 18th century (e. g. in the village of Hila near Baku) and intermediary of Italian merchants quite a few rugs may have found their way to Medieval Europe.

Carpet-making was the widest-spread branch of folk art of the region and, in old times, every Azerbaijan woman could knot or weave rugs. Few pieces of furniture were in use in the Orient, rugs being used instead. Moreover, farms had also to be provided with them, because they were used for harnessing animals. Womenfolk made the Juwals, the Kharjins (bags to be fastened to the saddles of donkeys), the Hebas, the Popons (saddle covers), and the pairs of Kilim curtains (used for decorating the interiors of rooms or tents), the Orkyans (bands for fastening things). It was with them that the kubitka (the tent), was fixed and load fastened to the arba (the four-wheeled waggon). Curtains, belts, the Mafrash, which held the bedding, as well as the holder for wooden spoons or for salt-cellars were also made of knotted or woven fabrics. The flocks grazing on the mountain pastures of the Caucasus or on the steppe provided plenty of wool. Female labour was available in abundance, since there were no jobs for women in agriculture all the year round. Thus womenfolk regularly made rugs to be sold in the markets of cities, too.

Women washed, carded, spun and dyed the yarn for rugs themselves. They seldom used cotton and only rarely silk, but even then only for smaller pieces. There were plenty of plants to be found in the forests of the Caucasus, in fields and gardens alike to be picked for dyestuffs. They knew that madder-worth could be used for red tints, saffron for yellow, pomegranates for reddish-brown, fresh walnuts for brown and indigo for blue. Every family had formulae of its own and utilized at least forty-fifty kinds of vegetable dyes. The process of dying was a lengthy and laborious business. Before

being dyed with madder-worth the yarn was soaked in an alum-bath, then dyed with the dried root of madder-wort pounded into a powder. When the red hue desired was obtained the yarn was put in the urine of the water-buffalo for a few hours so that the colour became fixed. After that the yarn was dried and then washed. In 1872 the use of poor quality chemical dyes began to spread in the Caucasus. They were cheap and their use did not mean so much work, but they caused the decline of Caucasian carpet-making. Recent results have only been achieved since the beginning of the Soviet rule.

Fifty nationalities live in the Caucasus, enriching one another with their singular cultures. That is why few kinds of rugs can vie with the wealth of patterns and the harmony of colours Caucasian rugs delight the eye with.

The achievements of Azerbaijan carpet-makers are outstanding indeed, since 80–85% of Caucasian rugs are produced by them even today. Their craft has been part and parcel of their national culture. One of the most precious pieces of the exhibition is the 15–16th century Ghendje rug with a hooked designs and the ancient Shirvan prayer-rugs have become a rarity by now. Although the representation of humans or animals was forbidden, the woman-weaver ventured to portray a manikin with frightened eyes and extended arms, as well as a dog in a prayer-rugs. The fresh colours of rugs made in the Moghan steppe are peerless and the workmanship of Caucasian women-weavers is testified by the „100 Roubles rug“, in which the maker copied accurately the bank-note in circulation in 1888.

The study deals with the history of the Azerbaidjan and Caucasian rugs, the trading, the dying and the colours of rugs; the symbolic of the ornaments, the prayer rugs and the literature of Caucasian rugs; Just as it deals with the material of rugs and the classification of the Caucasian rugs.

Károly Gombos

A MATEÓCI MESTER MŰVÉSZETÉNEK PROBLÉMÁI

GENTHON ISTVÁN ÉS RADOCSAY DÉNES
EMLÉKÉNEK

A Mateóci Mester tevékenysége a XV. század közepe táján igen érdekes annak a stílusfejlődési folyamatnak a szempontjából, amelynek során a lágy stílus hatása alól való végleges elszakadás bekövetkezik. Ugyanakkor előtérbe kerül az a kérdés is, hogy a közép- és kelet-európai művészet kutatásában a nemzeti jegyek keresése helyett regionális fejlődési folyamatok vizsgálatára van szükség. A Mateóci Mester munkái a Felföldről és Kis-

lengyelországból, olyan egymással szomszédos területekről származnak, amelyek két nagy egyházmegye: a krakkói és a szepesi igazgatása alá tartoztak. Amikor Zsigmond 1412-ben a 13 szepesi várost, közöttük Mateócot elzálogította Lengyelországnak, Oleśnicki krakkói püspök ezeket egyházmegyéje hatókörébe vonta, s ez erősen éreztette hatását a művészeti kapcsolatok alakulásában. Nagy jelentőségük volt a kereskedelmi útvonalaknak is, hiszen a művészek is ezeken jutottak el a szomszédos területek városaiba. Nem véletlen, hogy a Mateóci Mester működésével kapcsolatos oltárok a két területet össze-



1. Szt. István és Szt. Imre főoltár. Fa, tempera, középkép: 200 × 160 cm, jelenetek: 96 × 71 cm, oromsúcsok: 37 × 30 cm. Mateóc, plébániatemplom



2. Szt. István megbocsát a gyilkosnak. Jelenet a mateóci oltárról. Fa, tempera, 96 × 71 cm. Mateóc, plébániatemplom

kötő legfontosabb utak mentén találhatók. [1] Dolgoztunk egy nagy festőműhely stílusának elterjedését vizsgálja, illetve fölveti azt a kérdést, hogy hogyan különíthetőek el a Mateóci Mester munkái az egyazon műhelyben dolgozó és ugyanazon stílust követő társak alkotásaitól. [2]

Genthon 1932-ben a mateóci (Matejovce) plébániatemplom Szent István és Szent Imre főoltárát a nemzeti téma, a magyar formanyelv kialakítása, a szárnyasoltárok korai típusának megalkotása szempontjából tartotta jelentősnek. [3] (1–6 kép). Walicki 1933-ban a mateóci oltárhoz stilisztikailag a nedeci (Niedzica) oltárt kapcsolja és még egy sziléziait. [4] Schürer és Wiese 1938-ban a Mateóci Mester sajátos stílusáról beszél, a nagyőri (Stražky) oltárt és a lipťószentmáriai (Liptovská Mara) kis Mária-oltárt, illetve egy állítólag Zsegráról (Žehra) származó oromképet tulajdonít a mester személyes művének. [5] A kislengyelországi oltárok közül a przydonicait és lopusznaikt tartja a mesterhez legközelebb állónak, továbbí műveként pedig egy egész sor más oltárt említ. [6] Az oltárok, melyeket a mesterrel kapcsolatban említ, többségükben lengyel területen vannak, mégis feltételezi,

hogy a műhely Mateócon vagy Késmárkon (Kežmarok), esetleg Szepeshelyen (Spišská Kapitula) volt. Csánky Miklós 1938-ban behatóan foglalkozik a lengyel és sziléziai kapcsolatok kérdésével, de ennek során tett megállapításai túlzottak. Nemcsak a boroszlói (Wrocław) Borbála-oltár hatása címén felsorakoztatott emlékek egy részét tekinti a Mateóci Mester vagy műhelye alkotásainak, hanem a szandeci iskolának csaknem teljes anyagát. [7] El kell azonban ismernünk, hogy megerősíti azt a feltevést, hogy a Mateóci Mester működésének központja Magyarországon volt, mert a Szepességből három, Sáros megyéből pedig négy újabb művet neki tulajdonít. [8] Šourek 1939-ben a szlovákiai terület művészetét főként képanyagában mutatja be, így érthetően a Mateóci Mester lengyelországi munkáival nem foglalkozik, azonban az oeuvre-t elődjeihez képest így is jelentősen csökkenti. [9] Wagner 1948-ban ugyancsak szlovák részről dolgozza fel az anyagot, de a Mateóci Mestert nemcsak Szepes és Sáros megye, hanem a szomszédos lengyel terület nagy művészegyeniségének is elismeri. [10] Értékelésének jelentősége, hogy a korábban Mateóci Mesternek tulajdonított oltárokat két mester között osztja meg, és az aranyosmaróti (Zlaté Moravce) táblát elsőként kapcsolja elhhez a csoporthoz. Radocsay 1955-ben megjelent, a magyarországi táblaképfestészet teljes történetét feldolgozó munkájában mesterünk jelentőségét már abban is kifejezésre juttatta, hogy a XV. század közepének emlékei között „A Mateóci Mester és köre” egy egész fejezetet kapott. [11] A mester stílusának összetevőit a sziléziai és nürnbergi festészetben találja meg, de jelzi, hogy lengyelországi tevékenységével nem foglalkozik. A Mateóci Mester munkásságának finomabb analizisét adja, és így a kis-számú, saját kezű mű mellett a többi elődje, illetve három tanítványa között osztja meg. Elfogadja, hogy „festőnk népes, sok feladatot vállaló műhely vezetője volt”. A mateóci oltár újabb szempontú ikonográfiai vizsgálá-



3. Szt. István halála. Jelenet a mateóci oltárról. Fa, tempera, 96 × 71 cm. Mateóc, plébániatemplom



4. Szt. Imre szüzességi fogadalma. Jelenet a mateóci oltárról. Fa, tempera, 96 × 71 cm. Mateóc, plébániatemplom

tárból adódó eredményeket a datálásban használja fel. Stange sorozatának 1961-ben megjelent kötetében a Mateóci Mester és műhelye munkáinak a mateóci és nagyőri, a nedeci és aranyosmaróti táblákat tekinti, de ezek közül csak az első kettőt, mint saját kezű művet. [12] Az elődöktől a mesternek adott kislengyel táblák közül sokat a mester tevékenységénél korábbra datál. Walicki 1961-ben a lengyel táblaképfestészet bemutatása során a Mateóci Mesternek a nedeci oltárral való kapcsolatát elismeri, a ptaszkwai oltárnak pedig az aranyosmaróti táblával való rokonságára hívja fel a figyelmet. [13] Cidlinská 1965-ben ez utóbbiról írt cikkében Walicki megállapítását felhasználva a táblának a szandeci iskolával való rokonságát hangsúlyozza, így az oltárt nem ítéli a Mateóci Mesternek. [14] Trajdos 1973-ban megjelent munkájában a mateóci főoltáron kívül hét művet tekint a Mateóci Mester saját kezű alkotásának: a lopusznai oltárt, a przydonicai Immaculatát, a nedeci oltárt, a korzennai kis Kálváriát,

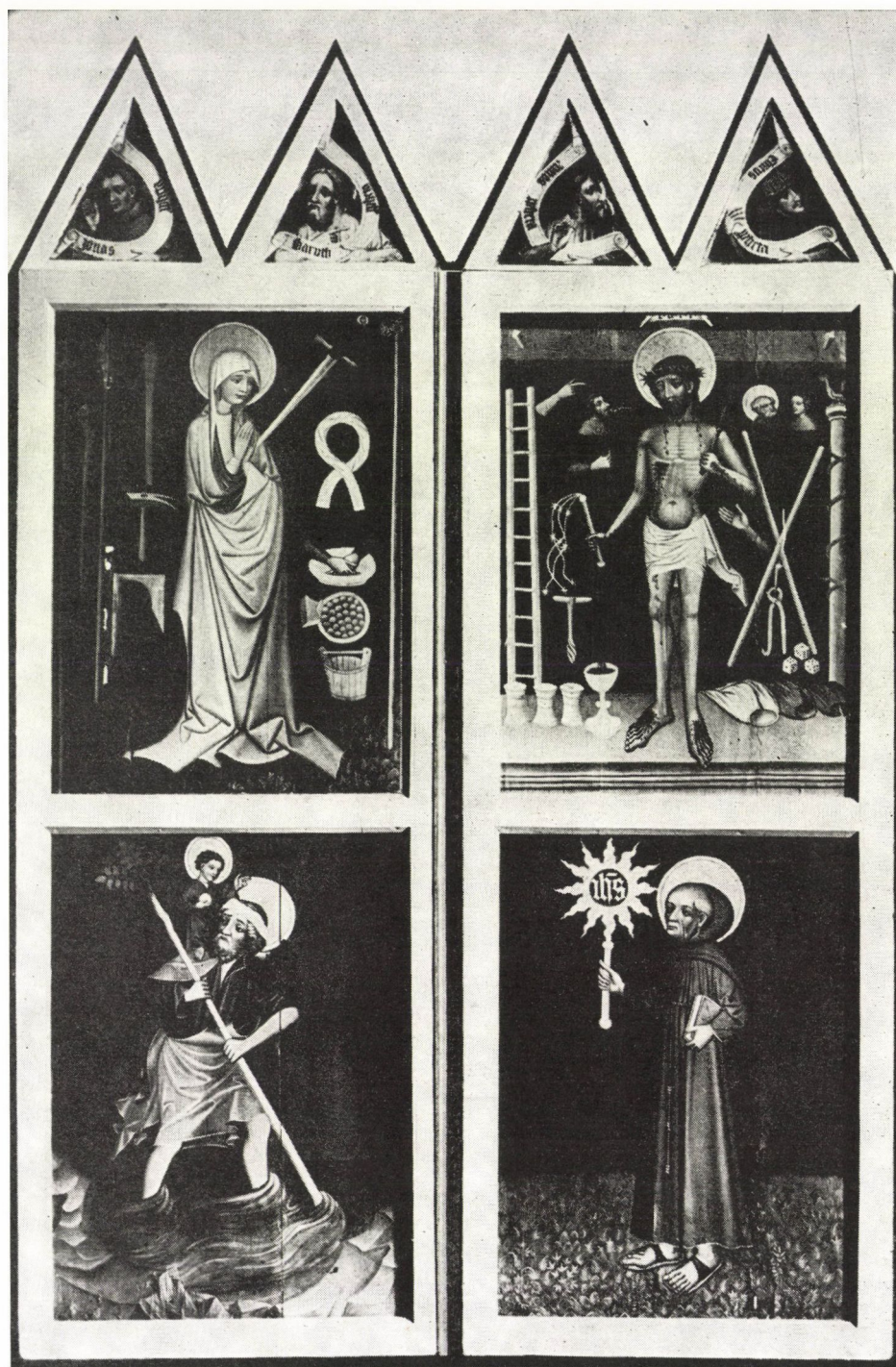
Szent Lénárd tábláját a krakkói (Kraków) Nemzeti Múzeumból, a kassai (Košice) oltárszárnyakat és a bártfai (Bardejov) oromképeket. [15]

Az eddig áttekintett irodalomból is kitűnik, hogy a Mateóci Mester oeuvre-jében a lengyelországi művek meghatározása a legbizonytalanabb, sőt a művek túlnyomó többségének kislengyelországi származása miatt jogosan merül fel a kérdés, hogy az úgynevezett szandeci iskola és a Mateóci Mester tevékenységének problémája nem azonosítható-e. Ezért tartottuk szükségesnek a szandeci iskola anyagának bemutatását, illetve az iskola fogalmának tisztázását.

A lengyel táblaképfestészet anyagával a múlt század végén Luszczykiewicz, majd e század elején Kopera kezdtek foglalkozni. [16] Munkájukból kitűnik, hogy a XV. század első felének emlékeinyaga a Krakótól délre fekvő kislengyelországi területen összpontosul — akárcsak a magyarországi anyag a Felvidéken —, míg archiválisan Lengyelországban is, más területeken is mutathatók ki festők. Walicki 1932-ben írt tanulmányában emel ki először egy Új-Szandec (Nowy Sącz) vagy Biecz központtal kirajzolódó, stilisztikailag egységes csoportot, s hangsúlyozza a lengyel művészet szempontjából való jelentőségét. [17] A műveket nagyjából a XV. század első, illetve második negyedére datálja. Ez a cikk már jelezte Walicki további kutatásainak irányát. 1933-ban egy kicsi, de jelentős munkában nemcsak a XV. századi lengyel táblaképfestészet ismert emlékeit sorolja fel, hanem először csoportosítja az anyagot kronológiailag és stilisztikailag. Először emeli ki a „szepesi csoport”-nak a „szandeci csoport”-tal vagy „szandeci környezet”-tel való kapcsolatát, bár a Szepességet nem tekinti adó félnek. [18] A korábbi emlékeket valamivel későbbre datálja, és egy egész sor addig ismeretlen emléket közöl, bemutatva már



5. Szt. Imre haldja. Jelenet a mateóci oltárról. Fa, tempera, 96 × 71 cm. Mateóc, plébániatemplom



6. *Mater dolorosa, Vir dolorum, Szt. Kristóf és Sienai Szt. Bernardin. A mateóci oltárszárnyak külső képei. Fa, tempera, jelenetenként: 96 × 71 cm. Mateóc, plébániatemplom*

a század második felének művészetét is. Bochnak 1934-ben írt tanulmányában csak a későbbi, 1460 körüli anyaggal foglalkozik, óvatosan a lengyel „kárpátaljai” festészetéről beszél, ezen belül jelöli meg a „szandeci milieu”-t. [19] Walickival ellentétben nem lát semmiféle kapcsolatot a Szepeességgel. 1935-ben Varsóban (Warszawa) a lengyel gótikus szobrászat és festészet nagy kiállításán — mint a katalógus előszavában Walicki írja — először kerülnek bemutatásra a kislengyelországi táblák között

a szandeci műhely termékei. A kiállítás, illetve katalógusának ismertetésében Dobrowolski az elődökkel szemben a krakkói és szandeci művészeti kör találkozásáról beszél. [20] A Krakkóhoz földrajzilag is közelebb eső táblákkal és a Krakkóval határos Sziléziának az egész csoporton érezhető hatásával igazolja állítását. Hangsúlyozza, hogy a képek határozottabb szétválasztását megnehezíti, hogy ezek egy műhelyből vagy egy műhely tradíciójából származó alkotások, amelyek egy önálló helyi iskola termékei.

Dobrowolski 1937-ben a sziléziai művészetről írt könyvében a szandecivel rokon sziléziai anyag bemutatására fordít nagy gondot. [21] Walickinek 1938-ban a XV. századi lengyel festészetről nagyobb összefoglaló munkája jelenik meg, amelyben viszonylag kis helyet kap a vitatott anyag, bár ezzel kapcsolatos korábbi megállapításait pontosabbá teszi. [22] A század második negyedének tábláit krakkói és szandeci csoportként tárgyalja és a század derekára teszi a szandeci festészet kikristályosodását, a hatvanas évektől kezdődően pedig egy új csoportot különít el. Ebben a munkájában is említi, hogy a Szepeesség és Kis-lengyelország kapcsolatában nehéz az irányadó felet meghatározni, a zarzeczei és nedeci oltároknak szepeességi kapcsolata utalva pedig kimondja, hogy erre a csoportra erős lehet a szandeci iskola elnevezés. Dutkiewicz 1946-ban megjelent esszé szerű tanulmányában Új-Szandecet a lengyel Sienának nevezi, ezzel nemcsak az iskola erős olasz forrásait hangsúlyozza, hanem még inkább arra a párhuzamra hívja fel a figyelmet, amely a pátosz és lírai nyugalom kedvelése mellett különösen a színek harmóniájában mutatható ki. [23] Az Új-Szandec körül csoportosuló emlékműveken belül oly szoros kapcsolatokat lát, hogy szerinte egy „iskola oeuvre”-jéről lehet beszélni. A Szepeesség területén található emlékeket csupán az iskola exportjának tekinti. Karłowska 1959-ben a szlupcai templom Szt. Lénárd-táblájáról írva nem fogadta el a „szandeci iskola” elnevezést, hanem arra a nézetre jutott, hogy „szandeci festőműhelyek” voltak. [24] Walicki 1961-ben megjelent munkájában a szandeci iskola legjelentősebb tábláinak képét és katalógusát közli, és bár a szandeci iskola elnevezést megtartja, de több, korábban ideartozónak vélt táblát elkülönít. [25] Először tesz kísérletet arra, hogy mestereket nevezzen meg. A nedeci oltáról szólva valószínűnek tartja a Mateóci Mester részvételét a szandeci iskola körében, bár lengyelországi műveit konkrétan nem említi. Dobrowolski 1966-ban „Új-Szandec vagy Krakko” címmel megjelent tanulmányában korábbi elméletéhez visszatérve a szandeci iskola önállóságot nem fogadja el. A legfőbb ellentmondást a több mint húsz krakkói festő létezését bizonyító forrásanyag és a Krakóban és környékén megmaradt csekély számú emlékmű között látja. Kutatásai nyomán jól kirajzolódott Krakko főváros kulturális jelentősége, ahol a céhekben dolgozó festőkön kívül festőszervezetek is dolgoztak. [26] Szerinte Krakóban a képek fokozottabb pusztulását az okozta, hogy az új irányzatok beköszönteével — főként a XVII. századi barokkra gondol — a főváros templomaiból kidobálták a régibb stílusú oltárokat. A „szandeci iskola” helyett a „krakkó-szandeci” vagy az „1450 körüli krakkói festőiskola” elnevezéseket javasolja, és a szandeci iskola táblaképanyagához meggyőző analógiákat mutat be a krakkói miniatűrök közül. Az emlékek száma, illetve katalógusa így nála jelentősen kibővül. Trajdos 1966-ban Szandeci Jakabbal kapcsolatos kutatásai kapcsán a „krakkó-szandec-bártfai” műhely elnevezést javasolja. 1973-ban megjelent munkájában határozottan szembeszáll Dobrowolski krakkó-szandeci elméletével és egy önálló szandeci iskola létezését bizonyítja. [27] Annál meglepőbb, hogy éppen a mateóci főoltárral tesz kivételt, és Dobrowolski gondolatmenete nyomán úgy véli, hogy az oltár Krakkoból került Mateócra. Trajdos nem ismeri azokat a forrásokat és későbbi vizitációkat, amelyekből kiderül, hogy a templomot Szt. István tiszteletére építették, főoltára tehát a templom névadó szentjének megfelelő témát dolgoz fel, és így nyilvánvaló, hogy nem később került Mateócra. Az oltár ma is eredeti helyén áll; méreteivel és összehatásában harmonikusan illeszkedik a Szepeesség és környékén gyakori, középen két pillérre támaszkodó kéthajós gótikus templombelsőbe. [28]

Az úgynevezett „szandeci iskola” elnevezés alatt valamennyi szerző egy időben, topográfiailag és stilisztikailag elhatárolt csoportot ért. Walicki legutóbb (1961.) 1425-től 1440-ig, illetve 1440-től 1460-ig tartó két stílusbeli szakaszt különböztetett meg; Dobrowolski valamivel későbbre datálta a két csoportot: az 1440-es évekre, illetve 1460 utánra. Az első csoport jellemzői a típusok ábrázolásában jelentkező konzervativizmus: egyenes, hosszú orrok, azonos fejformák — különösen Máriánál; Krisztusnál

a sematikus korpusz. A szárnyak belső oldalán a felemelt fejű, előretolt állú szentek típusa a leggyakoribb, a külsőkön a Mater dolorosa és Vir dolorum ábrázolási. Az arcjáték és mozdulatok itt a fájdalom kifejezésére korlátozódnak: összehúzott, meredek felfutó szemöldök, enyhén lefelé görbülő száj. Az ábrázolás rajzos, dekoratív, sokhelyütt kemény kontúrokkal. A színek: a pirosak, zöldek finom árnyalataitól a passiójelenetek sötétvörös háttéréig szűk skálán mozognak. A szárnyak belső jeleneit a cinóberpirosak és világoszöldek uralkodnak, de megtalálhatóak az okkerek, szürkék, világoskékek finom árnyalataikban. A passiójelenetek háttére mindenütt sötétvörös. A második csoport tematikailag ugyancsak körülhatárolható. Ebben a leggyakrabban látható jelenetek: a Szt. János apokaliptikus víziója szerint felföldön megjelenő, ligetben ábrázolt Madonna, a Mária koronázása és a Sacra Conversazione. Az előző csoport kemény körvonalaival szemben itt a kerekesebb formák, a szimmetrikus elhelyezés a jellemzők. A színskála az előző csoportéval azonos (Przydonica, Cerekiew). Trajdos már utal e merev osztályozás tarthatatlanságára azzal, hogy kimondja, hogy a Mateóci Mester tevékenységében a század közepén egyesül a drámaiságot és az ünnepélyességet kifejező irány. A legfőbb problémát az osztályozásban az jelenti, hogy az egyes ikonográfiai típusokkal a lengyel kutatók tulajdonképpen stilisztikai csoportosítást is összekapcsolnak. Ezt teszi Trajdos is, amikor a Mateóci Mester műhelyének tárgyalása során az alábbi három csoportot különbözteti meg: a Siratók csoportja: az Assunta Immaculata, Sacra Conversazione és végül Mater dolorosa, Vir dolorum, Misericordia Domini.

A leginkább elhanyagolt kérdés e csoport stílusgyökeinek összetevői. A lengyel művészettörténészek mintha túlságosan is hangsúlyozták volna, hogy ez az iskola egy helyi művészi kör terméke. A nürnbergi hatások kérdését elsősorban a német és magyar szerzők vetették fel a Mateóci Mester tevékenysége kapcsán. A sziléziai hatás közvetítése szempontjából nem tartjuk döntőnek az egyetlen zólyomszászfalvi (Sásóvá) példát. Trajdos is észrevette, hogy a gyenge minőségű zólyomszászfalvi oltár nem közvetíthette a sziléziai stílust a Mateóci Mesternek, sokkal inkább a mateóci műhely hatott a szászfalvi oltárra. A sziléziai hatás lehetőségét azonban nem tagadja, sőt kiemeli, hogy a Mateóci Mesternek közvetlenül kellett találkoznia a sziléziai művészettel. A kutatásban korábban Genthon által felvetett boroszlói (Wrocław) Hedvig legenda oltára hatását elfogadva a hasonlóságot olyannyira bizonyítani igyekszik, hogy egyes jelenetekben kompozicionális átvételt tételez fel. [29] A szárnyasoltárok fejlődésében az a szakasz, amikor a középképre csak egyetlen jelenet, vagy a szentek álló alakja kerül, a szárnyakra pedig csak néhány táblán a szent élete — mint Mateócon —, időben is olyan messze esik a boroszlói Hedvig-legenda 32 jelenetben miniatúraszzerűen elbeszélő oltártípusától, hogy semmiképpen sem lehet ezt előképpnek tekinteni. Stílusukban is éles a különbség, az alakok és a kompozíció sikeressége nem ilyen nagymértékű a mateóci oltárnál. A kimutatható hasonlóságok az alakok kánonjában, az érzelmek bizonyos gesztusokkal való kifejezésében, a halott lelkét égbetevő anyalok motívumában sokkal inkább általános ikonográfiai sajátságok, mintsem közvetlen műhelykapcsolatokról vagy akárcsak stíluseredőről lehetne beszélni. Trajdoson kívül más lengyel kutató nem támasztotta alá a Hedvig-oltár hatásának lehetőségét a Mateóci Mesterre. A zólyomszászfalvi oltár egy Sziléziában, Krakóban és Kis-lengyelországban egyaránt elterjedt tárcsás pad- vagy tróntípust mutat. Ugyanilyen trón látható a krakkói ferencesek kerengőjének freskóin, a zarzeczei (Szilézia) Szt. Miklós-oltáron, a żywieci oltár-szárnyakon és a grybowi Szt. Zsófia-képen. A felsoroltakat Dobrowolski egy mesterhez köti, akit a Trónoló alakok Mesterének nevez. [30] Ezzel szemben mi csak formális összefüggést, nem pedig műhelykapcsolatot vagy közös mestert látunk e képeken. Trajdos, aki különösen élesen lép fel Dobrowolski krakkó-szandeci tétele ellen, a tárcsás tróntípus magyarországi elterjedésére is utal a rudabányai freskóval. A zólyomszászfalvi Zsófia-oltár háttérében látható brokát mintája azonos ugyan a mate-



7. Királyok imádása. Aranyosmaróti környékéről. Fa, tempera, 162 × 96,3 cm. Pozsony, Szlovák Nemzeti Galéria. Ltsz.: 333



8. Királyok imádása. A ptaszkowai oltár bal szárnyának belső alsó képe. Fa, tempera, 81 × 90 cm. Tarnów, Egyházmegyei Múzeum. Ltsz.: 154

lennünk az egyes képek közötti egymásra hatás kérdésében, helyesebb, ha a lágy stílus feldolgozásának különböző fokaira vagyunk tekintettel.

Egy 1450 előtti csoportba sorolható az aranyosmaróti Királyok imádása, a ptaszkowai két oltárszárny, a waweli



9. Királyok imádása. Oromcsúcs a Szt. András oltáron. Másodlagos elhelyezésben. Fa, tempera, 74 × 52 cm. Bárfaj, Szt. Egyed templom

óci oltárával, de az élesen tört vonalak az arcokon és a ruharedőzetben, és a provinciálisan elrajzolt kezek jelzik, hogy itt a mateóci oltár festőjének egy gyengébb követőjével állunk szemben.

Dobrowolski kiemelte, hogy a magyar közvetítésről az emlékek hiányában nehéz bármi konkrétumot mondani. Walicki pedig — aki a nedeci oltárnak a mateóciával való kapcsolatát elsőként ismerte fel, és elismerte, hogy a Mateóci Mester a Szepeességen és Lengyelországban is működött — a szandeci iskolán belül nem különíti el sem az ő műveit, sem más mesterekét, kivéve a Siratás Mesterét, a század közepéről. Trajdos négy szandeci művet a Mateóci Mester saját kezű alkotásának tart, és a mestert az egész szandeci iskola vezető egyéniségének tekinti.

Mindez a nagyon is egységes „iskola-oeuvre” arra figyelmeztet, hogy helyesebben járunk el, ha a mateóci oltárnak, illetve a szandeci és egyéb kislengyelországi emlékeknek egymáshoz való hasonlóságát, illetve különbözőségét igyekszünk megállapítani, mintha egy mester-rekonstrukcióhoz ragaszkodunk.

A lengyel és magyar emlékeknek arra az első csoportjára, amely a Mateóci Mesternek fontos ö ztönzést adott, a cseh hatás túlsúlya a jellemző. Ezért igen óvatossá kell



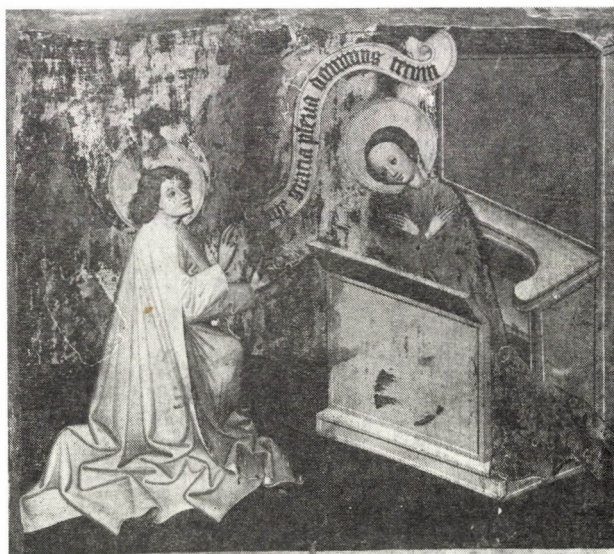
10. Krisztus születése és Mária haldla. A ptaszkowai oltár jobb szárnyának belső képei. Fa, tempera, jelenetenként: 81 x 90 cm. Tarnów, Egyházmegyei Múzeum. Ltsz.: 154

katedrális N° 2 és N° 7-es jelzésű misszáléjának, valamint a krakkói bernardinus kolostor 2/RL és 3/RL jelzésű graduáléjának miniatúrái, a bártfai András-oltár két oromcsúcsa, távolabbról a berzenke—radácsi (Bzenov—Radačov) oltár négy passiójelenete és részben a chelmieci Krisztus keresztlése^[31] (7—18. kép). A Királyok imádása jelenet ikonográfiai azonossága az aranyosmaróti, ptaszkowai, bártfai oltáron és a krakkói miniatúrára arra figyelmeztet, hogy azzal az 1400 körül általános cseh típussal állunk szemben, amely például az 1409-ben készült Hasenburg miszáléban is megtalálható.^[32] A csoportban legkorábbinak látszik az aranyosmaróti kép, amelyen a modellálás úgy történik, hogy a drapéria élei és a ruharedők az alapszín világosabb változatai. A ptaszkowai képen azonban a nagy színelületek uralkodnak, melyek kitöltik a rajzos, vonalas formákat. Az aranyosmaróti hosszú köntösök alatt már érezhetővé válnak a testformák, mert a festő nagyobb vörös, zöld, barna színelületeken belül különböző erősségű tónusokat alkalmaz. A ptaszkowai kép színeiben sok a világoszöld és a cinóberpiros, az aranyosmaróti lágy modellálás itt rajzos lesz, a miniatúránál és a bártfai képen pedig még keményebb. Míg az aranyosmaróti köpenyek dekoratív elrendezésűek, puha redőkben omlanak a



11. Részlet a 10. képből

földre, a ptaszkowai képen a redők merevek, illetve Mária köpenyén a tört stílus jelei mutathatók ki; még fokozottabban áll ez az oromképre és a miniatúrára. Az arc-típusok rokonok, de az aranyosmaróti álmatag arckifejezéseket a ptaszkowai képen már érdeklődőbb és az oromképen, valamint a miniatúrára kifejezetten kandikáló tekintetek váltják fel. Különösen jól látszik ez a Mária-fejek, amelyek a három utóbbi képen sablonszerű azonosságot mutatnak (9—11. kép). A közös vonások alapján feltételezhetjük, hogy az aranyosmaróti és a ptaszkowai



12. Angyali üdvözlés. A ptaszkowai oltár bal szárnyának belső, felső képe. Fa, tempera, 81 x 90 cm. Tarnów, Egyházmegyei Múzeum. Ltsz.: 154



13. Keresztelő Szt. János, Oromcsúcs a Szt. András oltáron. Másodlagos elhelyezésben. Fa, tempera, 74 × 52 cm. Bártfa Szt. Egyed templom

oltár egy műhely terméke, csak Ptaszkowán a rajzosabb, vonalas stílus került előtérbe. Az aranyosmaróti oltár tehát a 40-es évek legelején keletkezhetett, a ptaszkowai valamivel később, 1445–50 között. Ez utóbbi datálást erősíti meg az 1453-ból való krakkói miniatúrával történő összevetés. A bártfai oromkép Keresztelő Szent Jánosa arcvonásait és szőrcsuháját tekintve mintha előképe volna a chelmieci Krisztus keresztelese jelenet azonos szentjének (13–14. kép). Az utóbbi ugyan még sokat visel magán a ptaszkowai stíusból is, ugyanakkor már a kerekébb, puhább formákat mutató lopusznai és a hozzá kapcsolódó másik lengyel csoporthoz is kötődik. Megjegyezzük, hogy az oromképen az aranyustrás háttér a XV. század első felében a szandeci iskola anyagában nem fordul elő. A bártfai oromkép mestere ösztönzést kaphatott mind az aranyosmaróti, mind a ptaszkowai oltártól, sőt az 1450-ben keletkezett Ugyasdi János epitáfium képétől is, mellyel különösen Mária beállítása rokon. A berzenkei Ecce homo és a Keresztvitel jelenetei a ptaszkowait idézik (15, 16, 18. kép). A különbség csak annyi köztük, hogy Berzenkén az építészeti elemek helyett semleges sötétvörös háttér van, a ptaszkowai sisakok finom ezüstje helyett a berzenkei világoskékek bántóan tűnnek szembe. A ptaszkowai katonák kifejező arcípusai a berzenkei oltárszárnyon nem jelennek meg, mert a művész itt a sisakokat a katonák fejére húzza, nyilván azért, mert

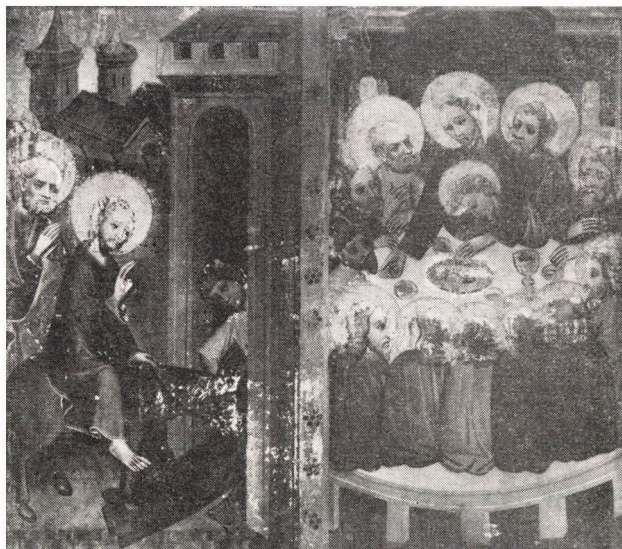


14. Krisztus keresztelese. A chelmieci triptichon egyik szárnya. Fa, tempera, 97 × 45 cm. Krakkó, Nemzeti Múzeum. Ltsz.: 72858

nem akar arcokat festeni. A ptaszkowai Krisztus kerekébb arcformája összeráncolt homloka és szemöldöke, lefelé ívelő szája helyett a berzenkei Krisztus a közepén elválasztott hajjal egy maradiabb, ovális fejformát mutat. A berzenkei szárnyon Krisztus ruhája párhuzamos, kemény ráncokba tör a földön, az Ecce homo jelenetben;

a Mater dolorosa hosszúra nyúlt alakját azonban nem véletlenül hozták összefüggésbe a lágy stílus jegyeit magán viselő trzebuniai szárnyakkal. Még inkább rokon a berzenkei jelenetekkel a trzebuniai oltárhoz közeli czhóvi Mária és Szt. János evangélista képe, melyet az 1440-es évek kislengyel festészetében mint a szandeci körhöz közel állót említenek.[33] A berzenkei oltár festője a ptaszkowainak egy gyengébb, provincionális követője, s ebből adódik a maradibb, a trzebuniai festőre jobban emlékeztető stílusa. A Sáros megyei Berzenkén a ptaszkowai stílus csak később és provincionálisabb formájában jelentkezett, mint a nagyobb gazdasági és kulturális jelentőségű Bártfán, így valószínű, hogy a berzenkei passiójelenetek a Mateóci Mester műhelyében az 1450-es években készültek.

A mateóci oltár középképén Szent István és Imre egymás felé forduló alakja az aranyosmaróti középső és szélső király kapcsolatára emlékeztet. Míg az aranyosmaróti képnél a földig omló palástok jól eltakarták az alakot, addig Mateócon a páncélos, sikszerűen ábrázolt felsőtestek s a szervesen kapcsolódó lábak ügyetlenebbül jelzik az egymás felé fordulást; bár az is kétségtelen,

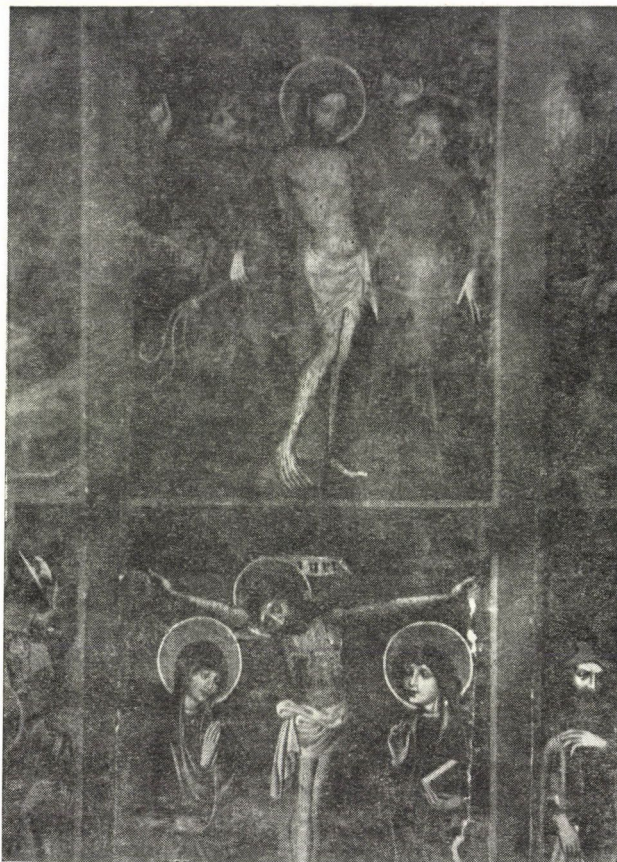


16. Passiójelenetek. A ptaszkowai oltár jobb szárnyának külső képein. Fa, tempera, jelenetenként: 81 × 45 cm. Tarnów, Egyházmegyei Múzeum. Ltsz.: 154



15. Passiójelenetek. A ptaszkowai oltár bal szárnyának külső képein. Fa, tempera, jelenetenként: 81 × 45 cm. Tarnów, Egyházmegyei Múzeum. Ltsz.: 154

hogy a főoltár jelenete ünnepélyesebb, tartózkodóbb kellett legyen. A fejtípusok még több rokonságot mutatnak, azonos az istvános, hosszúkas arcforma, Imre előretolt, kerekesebb álla, s hasonló az egy-egy tárgyat fogó kezek gesztusa is. A koronától, illetve hajtól eltakart homlokok egy jellegzetesen lapos, nyomott fejformát mutatnak, ugyancsak jellemzőek a fésületben keletkező rögző csigák. A színskála is közös: az okkeres építészeti elemek, a szereplők barna, sötétvörös, piros, zöld palástja, de Mateócon az ezüstmintás függöny és a cinóberpiros uralkodik a két felső jelenet oltár- illetve asztal előlapján és a középképen a ruhákon. Mateócon már nem a finom összhang, de a tematikának megfelelő szimmetrikus színrendezés tűnik szembe: a középkép színei megismétlődnek a szárnyképeken, így István sötétvörös köpenye és Imre zöld palástja az életükből vett jelenetben is feltűnik. A halott István hermaszerű válldíszé is az aranyosmaróti királykéhez hasonló. A két oltár közötti különbség szembetűnően megnyilvánul a redőkezelésben: Mateócon az élesen megtört ruhahajlatok — különösen a földre eső paláston — egy keményebb stílust mutatnak. Míg Aranyosmaróton a belső modellálás színekkel történik, Mateócon a szín első-



17. Passiójelenetek, egy elveszett bieczy oltárról. Fa, tempera. Egykor a bieczy plébániatemplomban

sorban a körülrajzolt felületek kitöltésére szolgál, mégis itt is van plasztikusságra törekvés, de a világos és sötét árnyalatok erős elválasztásával.

Főoltárunk ugyancsak sok hasonlóságot mutat a ptaszkowai oltárral, melynek az aranyosmaróti táblával való kapcsolatát már kimutattuk. A mateóci oltárszárnyak belső oldalán két-két jelenet található, akárcsak a ptaszkowai oltáron. A ptaszkowai Királyok imádása ékszeres dobozt tartó fiatal királya Mateócon az István megbocsát a gyilkosnak jelenetben a király háta mögött tűnik fel. A két képen nemcsak a keményrácú köpeny, az övdísz, a parókaszerű, homlokba húzott haj s a figyelő arc emlékeztetnek egymásra, de még a ptaszkowai piros köpenynek is csak egy árnyalatnyi változata a mateóci sötétvörös. A nyújtott lábak István alakjánál jelennek meg, a gyilkos hosszúra nyúlt lábfeje a ptaszkowai Olajfák hegye Krisztusát juttatják eszünkbe. Oltárunk két halál-jelenete szintén összevethető a ptaszkowai Mária halálával. Mateócon középen a királyné, illetve Imre jegyesének a tömegből jobban előrehajló mozdulata Mária alakját idézi. A lelkeket égbevivő angyalok — különösen az István halála jelenetben — a ptaszkowai Angyali üdvözet jelenet angyalának arcformáját, előreugró állát, hosszú orrát, haját juttatják eszünkbe. A ptaszkowai angyal köpenyének kemény törése sokban hasonlít a térdelő Imrééhez (4, 12. kép). A mateóci középkép alakjai a ptaszkowai passiójelenetek páncélosaira emlékeztetnek; Mária fejtípusa, mely a teljesen egyező méretekből és kontúrokból ítélve sablonnal is készülhetett, az Imre halálának jelenetében a legszílen a sajnálkozó leánynál tér vissza, kinek kedves gesztusa más lengyel táblákon, így a Czarny Potok-i és żywieci Siratásokon is látható később. [34]

A mateóci oltár festője, ha fel is használta a ptaszkowai oltár festői eredményeit, annál egy keményebb, rea-

lisztikusabb hajlamú művész volt. István ráncolt homloka és erősebb vonásai, a női szereplők érzelmegzaltsága, különösen a nagyon karakterisztikus prófétáfejek, a legváltozatosabb arckifejezésekkel, mind olyan későbbi sajtóságok, melyek ebben a tárgyalt első csoportban még nem találhatók meg. A Mateóci Mester művészetének egyik összetevőjét azonban kétségtelenül ezek a lágy stílust sajátos módon feldolgozó, egy újabb stílus kialakítására alkalmassá tevő emlékek alkották.

A ptaszkowai oltár hatósugarában készültek, de már a mateóci oltár stílusához közelebb állnak egy *elveszett bieczy oltárszárny passiójelenetei* [35] (17. kép). A ptaszkowaihoz hasonló festett keretelés hat jelenetet választ el egymástól, ezek közül az Ostorozás és alatta a Keresztrefeszítés Dutkiewicz 1927-ben készített felvételén jól kivethető. Az Ostorozástól balra és jobbra egy Olajfák hegye és Krisztus kigúnyolása vagy Töviskoronázása részlete, a Keresztrefeszítés két oldalán pedig egy Keresztvitel, illetve Levétel a keresztről jelenet részlete látható. A Keresztrefeszítés Máriája a mateóci Mater dolorosa pontos megfelelője, elődjét pedig a ptaszkowai Keresztvitel Máriájában, illetve a mögötte álló nőalakban találjuk (6, 15. kép). Azonosak a Máriát borító köpeny redői, a kéztartás, a lefelé irányuló tekintet. A bieczy ruharedőkben — különösen János alakjánál — még egy kissé lágyabb ruhavetődés érződik, mint Mateócon. A bieczy Szt. János evangélista kéztartása a kifelé fordított tenyérrel és behajlított ujjakkal, a mateóci Ezékiel prófétáéval azonos. A Krisztus ostorozása jelenet mintegy a nedeci Bertalan ütlegelését készíti elő, a parókaszerűen homlokba húzott hajviselét pedig a mateóci oltár Szt. Istvánját juttatja eszünkbe. Az Olajfák hegyének sziklás talaját a mateóci Szt. Kristóf és a nedeci Szt. Bertalan bőrért viszi jelenetben látjuk viszont.

A Keresztrefeszítések és Misericordia Domini jelene-tekben kialakult gesztusok és arctípusok felhasználásával a Mateóci Mester elsőként formálta meg a Fájdalmas Mária és Krisztus ikonográfiai típusát a mateóci oltáron. Ez a típus, valamint Mária és Krisztus alakjának az oltár külső, két egymással szemközti tábláján való elhelyezése vált általánossá a XV. század 2. felében a lengyel és a magyar területeken egyaránt. A *új-szandeci Mater dolorosa* és *Vir dolorum* ábrázolásai egyrészt jól mutatják azt az ikonográfiai fejlődést, melynek során a szenvedés eszközei eltűnnek és Mária csupán a szívének szegzett karddal, ill. Krisztus ostorral a kezében jelenik meg, másrészt azt a nedeci oltárt követő keményebb stílust, amely a Szt. Bertalan köpenyén megfigyelhető törtebb, plasztikus ábrázolásmódot fejleszti tovább [36] (19. kép). Az új-szandeci Máriának egy egész sor kislengyel emlékekkel való rokonsága, mint a korzennai Mária töredék vagy a chełmieci Keresztrefeszítés két alakja, a korzennai nagyobb Keresztrefeszítés vagy a bieczy, Żbylitowska Góra-i Misericordia Domini azt mutatja, hogy a kislengyel anyagnak ebben a csoportjában egy olyan keményebb stílussal állunk szemben, amely a Mateóci Mesternek nem volt sajátja, de ez kétségtelenül hozzásegítette őt a lágy stílus legyőzéséhez, egyéni formanyelvének kialakításához (20–24. kép). A mateóci oltár szereplőinek típusa ebben a csoportban már megfogalmazódott, de a korzennai nagy Keresztrefeszítéssel való összevetés arról győz meg bennünket, hogy e szandeci iskola sajtóságait mintegy összefoglaló közepes műhelymunkához képest a mateóci oltárt egy kvalitásos műnek tartjuk, amelyben egy festőegyeniség határozott stílusjegyei rajzolódnak ki. [37]

A kislengyelországi emlékeknek az előbbivel szemben puhábbnak nevezhető csoportjában már inkább megtaláljuk a Mateóci Mester saját kezű műveit is. A *korzennai kis Keresztrefeszítés* nemcsak a szereplők típusában egyezik teljesen a mateóci oltárral, de stílusában is jól mutatja azt a mateóci oltárt valamivel megelőző fejlődési fokot, melyben a lágy stílus jelei egy újabb, drámaibb hanggal keverednek (25. kép). A korzennai Mária fájdalmas arckifejezését a mateóci sirató asszonyoknál látjuk viszont, Lénárd alakjának felel meg a könyvet tartó szerzetes, Szt. István arckifejezése sokban rokon Krisztusával. A korzennai kis Keresztrefeszítést talán a Mateóci Mester egyik legkorábbi művének tekinthetjük. [38]

A korzennai kis Keresztrefeszítéshez stílusukban szorosban kapcsolódnak a *kassai Szt. Antal oltár szárnyai és két grybówi próféta-ormokép*, melyeket a Mateóci Mester munkáinak elfogadhatunk. A kassai, párosával sorakozó szentek erős érzelmegazdagsága, a felhúzott szemöldök, ráncolt homlok, lefelé irányuló tekintet, a mateóci oltárt juttatják eszünkbe (26–27. kép). A kassai szárnyak külső oldalain a szentek lába alatti peremes talaj kiképzése olyan, mint a mateóci Vir dolorum képén. A kassai szentek arc- és kéztípusa a ruszcza Szt. Gergely alakjával meglepően nagy hasonlóságot mutat (28. kép). Ezt a táblát Dobrowolski a krakkói bernardinus kolostor 2/RL, jelzésű graduáléja hasonló témájú jelenetének igen meggyőző analógiája alapján 1450 körülre datálja, míg Trajdos jóval korábbra. [39]

A grybówi fatemplom elveszett oltárának két oromsúcán, mely Zakariás és Dániel prófétákat ábrázolja, találjuk meg a kassai szentekre és a mateóci oltár Szt. Istvánjára, ill. prófétáira olyannyira jellemző széles szemöldökráncot, a hosszú, egyenes orrot és a parokaszzerűen homlokba húzott, csigás haját (29–30. kép). Elég, ha a kassai Szt. Prokop, illetve Dániel próféta arcának model-lálására utalunk, hogy kitűnjön: azonos mester munkájá-ról van szó. [40]

Trajdos felhívja a figyelmet Szt. Lénárd azonos ikonográfiai típusára a kassai szárnyakon, a korzennai kis Keresztrefeszítésen, a krakkói Nemzeti Múzeum ismeretlen helyről származó, a szentet ábrázoló töredéken és a lopusznai oltáron, valamint a slupcai táblán. Valóban igen egységes ikonográfia uralkodik ebben az emlékcsoportban is, de éppen ez az, ami könnyen megtévesztő lehet. Az alaposabb stíluskritikai összevetés alapján sem a krakkói Nemzeti Múzeum Szt. Lénárdot ábrázoló tábláját, sem a lopusznai oltárt Trajdossal szemben nem tekinthetjük a Mateóci Mester személyes művének. [41] (31. kép).

A mateóci oltár datálásához az oltár jobbszárnyának külső alsó tábláján található *Sienai Szt. Bernardin alakja* nyújt segítséget. A szent a lopusznai oltáron, a korzennai kis Keresztrefeszítésen és egy 1945-ben elégett grybówi oltáron a mateóci-val majdnem teljesen azonos módon jelenik meg. [42] Attribútuma: a sugaras napkorongba írt Krisztusmonogram. Az említett táblákon való ikonográfiai típus a legkorábbi itáliai példákkal egyezik meg. [43] Korábban az oltár keletkezése terminus post quemjének tekintették a szent 1450-es kanonizációját. Radocsay, aki a stílusztikai vizsgálat alapján az oltár keletkezését a 40-es évekre tette, a Bernardin megjelenésével való ellentétet azzal oldotta fel, hogy a szentnek még a kanonizációját is megelőző ábrázolására hívta fel a figyelmet. [44] Így feltételezte, hogy Olaszországgal való művészeti kapcsolataink ismeretében „nem volt szükség hosszabb időre ahhoz hogy a híres prédikátor tisztelete nálunk is elterjedjen, sőt elképzelhető: tisztelete korai elterjesztésében éppen Magyarország játszott jelentős közvetítő szerepet”. Nem veszi azonban figyelembe, hogy a korai ábrázolások mind itáliaiak, s hogy a szent tiszteletét távolabbi földön éppen Kapisztrán Szent János terjesztette. Kapisztrán 1451-ben lépte át az Alpokat, s legelőbb Ausztriában tevékenykedett; még ez évben a pápa megbízásából Morvaországba ment, hogy a husziták ellen harcoljon. Olomouchban érte el a krakkói püspök levele, amelyben kérte, hogy legyen segítségére annak megakadályozásában, hogy a huszitizmus egyházmegyéjébe behatoljon. [45] Kapisztrán azonban csak 1453-ban érkezett Krakkóba, mert közben Bajorország, Thüringia, Szászország és Szilézia területén tevékenykedett. Krakkóban a Wawel melletti stradomi területen kolostort alapított Bernardin tiszteletére. [46] Tudunk egy „Franciscus Hungarus pictor”-ról, aki a rend tagjaként 1487-ben ismert festő hírében hunyt el a kolostorban. [47] Igen valószínű, hogy ez a magyar származású festőszervezet és társai, akikről a források beszámolnak, voltak az első terjesztői Sienai Szt. Bernardin ábrázolásának is, melyhez a mintát a Kapisztrán Szt. János által Itáliából hozott metszetek vagy képek szolgáltathatták. Így magyarázható a szentnek a legkorábbi, még életében készült itáliai és az említett példákon való csaknem azonos, portrészzerű megjelenítése. Oleśnicki krakkói püspöknek legfőbb érdeke volt, hogy egyházmegyéje déli részein

a huszitizmus veszélyével szembehelyezze e szigorú, obszerváns rend tanításait. Sienai Szt. Bernardin ábrázolása a mateóci oltáron tehát a Krakkóból kisugárzó Bernardinkultusszal függ össze, így ez az oltár keletkezési idejét az 1453-as évre, vagy röviddel utána határozza meg. [48]

A *nedeci oltár* is alapjában a ptaszkwai típusokat olvasztja magába, de ugyanakkor a mateóci eredményeket is felhasználja, sőt továbbfejleszti, a mateóci oltár csendesebb hangulatát egy realiztikusabb narratív irány felé viszi. A mateóci és nedeci oltár egyaránt szentek legendájából vett jeleneteket mutat be. A lengyel emlékanyagból a gyengébb Kamionka Wielka-i és új-szandeci jeleneteket lehet köréjük csoportosítani (32–39, 41–42. kép). Nem véletlen, hogy ezeket az oltárokat a lengyel kutatók csak megkérdőjelezve írják a szandeci iskola emlékei közé. [49] A nedeci oltáron Szt. Bertalan arctípusa, a csigás haj és szakáll viselete, akárcsak a páncélos katonák fejükbe húzott sisakjaikkal, még emlékeztetnek a ptaszkwai Mária halála jelenet ágy végénél guggoló olvasó apostolára és a passiójelenetekre. A királylány fejtípusa ugyancsak a ptaszkwai Mária-fejek sablonja szerint készült. A budapesti töredék Bertalan nyúzása összekulcsolt kezű alakjának szinte azonos a kéztartása a ptaszkwai Keresztvitel Máriájával. A Bertalan elfogatása Nedecen és a ptaszkwai Krisztus Pilátus előtt jelenet kompozíciója, gesztusai is rokoníthatók. Mindezek a hasonlóságok azonban nem nőnek túl egy bizonyos műhelytradíción, a nedeci oltár a ptaszkwainál fejlettebb stílusfokot mutat.

A mateóci és nedeci oltárok legszembevetőbb hasonlósága az, hogy az oltár tituláris szentjét a középső táblán az azonos brokátfüggöny előtt állva mutatják be, míg a szárnyak a szent legendájából vett jeleneteket ábrázolnak egészen azonos belső terekkel. A mateóci István megbocsát a gyilkosnak és az Imre szüzességi fogadalma jelenet belső téralakítása a nedeci Szt. Bertalan Polemius király lányából kiűzi az ördögöt, illetve a másik ördögűző jelenetéhez hasonló, de Nedecen mindkét tér valamelyest tágabb. A nedeci Polemius király és háznének keresztelésénél a tömeg ábrázolása ugyanúgy történik, mint Mateócon István halálánál. Azonos a koronás királyi pár, az imára kulcsolt kezek gesztusa. Ezen túlmenően az egyes fejtípusok, a csigásan megrajzolt hajviselet — mely Nedecen még erőteljesebb, mint Mateócon — és bizonyos arctípusok arról tanúskodnak, hogy azonos mesterkéz munkájáról van szó. Imre szolgája a Polemius király keresztelése jelenet királyné mögött térdelő ifjúnak felel meg, a nedeci király a Bertalan elfogatása jelenetében a mateóci Ezékiel prófétához hasonló, a Bertalan elfogó katona Joel próféta arcvonásait viseli. A nedeci oltár stílusában a mateócinál valamivel fejlettebb, így időben a mateóci oltár után készültnek tekinthetjük. Ha Szt. István és Bertalan álló alakját összevetjük, azt látjuk, hogy Bertalan összefogott köpenyén keményebben törnek a redők. A ráncok törésénél erősen árnyékolt fehér köpeny plasztikus hatása pedig nem kis mértékben emlékeztet Konrad Witz Szt. Bertalanjára az 1435 körül készült Heilspiegel oltáron. [50] A nedeci oltáron a Mateóci Mester stílusának a witz realizmus jegyében való továbbfejlesztését érezzük. Bizonyos értelemben már a mateóci főoltáron is észrevehetünk witz realizmus emlékeztetőket, elsősorban abban a monumentális alakításban, ahogy a középképet a Heilspiegel-oltár jeleneteihez hasonlóan a brokátfüggöny előtt álló két hatalmas alak kitölti. A mateóci és nedeci jelenetek téralakítása is rokon Witzével, a középképen itt is a meredeken felfutó talaj brokáttal záródik, a mellékjelenetekben pedig perspektivikus hatást célzó, kockabelsőként ábrázolt teret találunk. Elég például a Heilspiegel-oltár Sabobay és Benaja vonulásának a mateóci középképpel való rokonságára, illetve a térábrázolás hasonlóságára utalni az Ecclesia és Synagoga és Bertalan álló alakja, vagy a nedeci Bertalan ördögöt űz, illetve elfogatása jelenetekben (35. kép). A realizmus felé mutat az a törekvés is, amely súlyos anyagból készült palástokat kíván bemutatni, mint Szt. István vagy Imré is, és főként az a palást segítségével történő szobrászi kifejezőmód, amelynek első jelei Bertalan alakjánál figyelhetők meg.

A mateóci és nedeci oltáron a színskála lényegileg azonos, a nedeci középképen ugyanaz az ezüstmintás pi-



18. Passiójelenetek és Mater dolorosa a berzenke-radácsi oltárszárnyak külső képein. Fa, tempera, jelenetenként: 76 × 56 cm. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria. Ltsz.: 55.833

ros brokát található, mint Mateócon; Nedecen azonban a belső jelenetek háttére is ezüst, mely az absztrakt háttér felé való fejlődést jelzi. Az építészeti részletek Mateócon okker, Nedecen lilás színűek, összehatásában a nedeci oltár valamivel sötétebb, mint a mateóci. A fény-árnyék kezelése a nedeci oltáron jóval erősebb, ez a drapériát és arckat is plasztikusabbá teszi. Az erősen megrajzolt kontúrok Bertalan csigás hajviseletén a legszembetűnőbbek. A két oltár közötti stílusbeli fejlődés leginkább az arck mimikájában figyelhető meg. Míg a mateóci haláljelenetekben a fájdalom csak az orrtól felfelé húzott szemöldökökben, illetve a lefelé ívelő ajkakban jut kifejezésre, még a Mater dolorosa alakjánál is csak egy inkább lehorgasztott fejtartásban, addig Nedecen éles kontúrokkal, realiztikusan megrajzolt fejeket találunk, kerek szemöldökkel, duzzadt ajkakkal. A Bertalan ütlegetése és a pogány oltár ledöntése jelenetekben egészen groteszkül ható reális arcokat látunk, a többi jelenetben pedig az eseményektől látszólag elszakadó, befelé tekintő arckifejezést találunk. Látukra Nürnberg hatására gondolunk, erre a következőkben még visszatérünk.

Az elbeszélő hangnak és egy realiztikusabb irányzatnak a jelentkezése figyelhető meg egy, a nedeci oltárt megelőző új-szandeci oltár két belső szárnylapján. Ez a közepes műhelymunka, amelyet Walicki 1430–40 körülre datált, Szt. György és Szt. Adalbert legendájának három-három jelenetét mutatja be. Az új-szandeci oltáron találjuk meg a mateóci, illetve a nedeci, parókászerűen homlokba húzott férfihajviselet és arctípus durvább előzményét. A Szt. Adalbert sirja mögött alighogy kilátszó csoport sikertelen térbeli elhelyezésének problémája a mateóci halál-jeleneteknél az ágy és a siratók egymásmögöttiségében oldódik meg; az új-szandeci Szt. György mártíromságának jelenete Szt. Bertalan ütlegetését készíti elő (36–37. kép). A nedeci Szt. Bertalan-oltár hat az elég gyenge Kamionka Wielka-i két oltárszárnyra, melyek elsősorban ikonográfiai szempontból hasznosítják a nedeci Bertalan-legenda ábrázolását. A nedeci oltár budapesti töredékét, sőt több elpusztult tábláját a kamionkai jelenetek segítségével rekonstruálhatjuk (41–42. kép). A kamionkai oltáron eredetileg oromháromszögekben helyet foglaló négy prófétáról, mely a barokk oltárba építés so-



19. *Mater dolorosa és Vir dolorum. Az új-szandeci Szt. Adalbert templomból származó oltár szárnyainak külső képei. Fa, tempera, jelenetenként: 171 × 76 cm. Tarnów, Egyház-megyei Múzeum. Ltsz.: 153*

rán medaillonokba került, sőt átfestést is szenvedett, még így is megállapítható, hogy a mateóci oltár oromcsúcsainak közeli rokonai. Az oltár a nedeci oltár erőteljesebb drámai stílusát fejleszti tovább, tehát a Mateóci Mester és műhelyének továbbhatását bizonyítja a kislengyel festészetben.

A Kamionka Wielka-i Dániel próféta átfestetlen eredeti előképének látszik egy Leibicről (L'ubica) származó, Jeremiás prófétát ábrázoló oromkép, egykor a szepeshelyi múzeumban (43. kép). Mateóci rokonainál valamivel keményebb, rajzosabb kidolgozása ezt a művet is inkább a nedeci oltár mellé helyezi; a kemény vonalakkal megrajzolt hajcsigák Szt. Bertalanéhoz hasonlóak.

A mateóci és nedeci oltárnak a szandeci iskolától való bizonyos különállása nem kis mértékben vezethető vissza olyan nürnbergies elemekre, amelyeket a szandeci iskolában korábban nem találunk meg. A templom védőszentjének legendájából vett jeleneteket elbeszélő hangon, belső terekben bemutató oltárok közé tulajdonképp nem sorolhatók az új-szandeci szárnyak, elsősorban azért, mert a figurák nincsenek interieurben. Korábbi nürnbergi hatást a magyarországi festészet történetében az egykori lengyel—magyar határvidéktől távolabb fekvő, Hont vár-

megyei Bátoról (Bátovce) származó képeken találunk. Ezeket Baldass magának a Deocarus-mesternek tulajdonította, Stange a képeken a langenzenni és az 1437-ben készült Deocarus-oltár hatását véli felfedezni, Radocsay is az utóbbit tartja döntőnek, és az 1430-as évekre datálja a báti táblákat.[51] Mucsi mutatott rá először a báti és mateóci képek között fennálló kapcsolatra, a Báti Mester művészetének továbbfejlesztőjét találva meg a Mateóci Mesterben.[52] (44. kép) Kétségtelenül párhuzam vonható a mateóci Szt. Imre fogadalmá és a báti Katalin megtérése között. Mindkét esetben a legenda bemutatása szempontjából a csodás jelenetben a szent kísérőjének, a szemtanúnak a szerepeltetéséről van szó. A Szt. Imre halála jelenetben a jobbszélen szomorkodó leány fejtípusa és sablonos, arcot keretező hajviselete, mely az arcnak sajátosan egyszerű kifejezést kölcsönöz, a báti női figurákéval rokon. A remete komoly arckifejezése összevethető a gyilkosnak megbocsátó Szt. Istvánéval. A mateóci belső teret jelző architektúra is megtalálható korábban a Szt. Katalin tükörben nézi magát jelenetben. Mucsi a nedeci oltár csendes, mesés hangulatát a bátiival összevetve, találóan jellemezte: „Az elröppenő ördög csak ikonográfiai kellék, Polemius király beteg lánya szemmel



20. Mater dolorosa töredéke. A korzennai Szt. Orsolya templom oltárszárnyán. Fa, tempera, 64 × 29,5 cm. Krakkó Nemzeti Múzeum. Ltsz.: 7789

láthatóan az apostol szép szavaitól gyógyul meg.” A mateóci és nedeci oltárokkal a legszorosabb kapcsolatot az 1430-as években készült langenzenni táblák és a Deocarus-oltár mutatják.[53] A langenzenni Joachim áldozatának elutasítása jelenet belső terének mintegy leegyszerűsített visszaadását érezzük a mateóci István megbocsát a gyilkosnak, Imre fogadalma, valamint a nedeci ördögűző jelenetekben (40. kép). Az oltárasztalnak ferdén a térbe

helyezése és az alakok ehhez való viszonya hasonló kompozíciós megoldásra utal. A rövidülésben ábrázolt asztalnak, melyet az István megbocsát a gyilkosnak jelenetben is láthatunk, mindenütt fontos térképző szerepe van. A langenzenni tábla és az István halála, illetve Polemius király megkeresztelése képeken a legtöbb rokonság a sok-



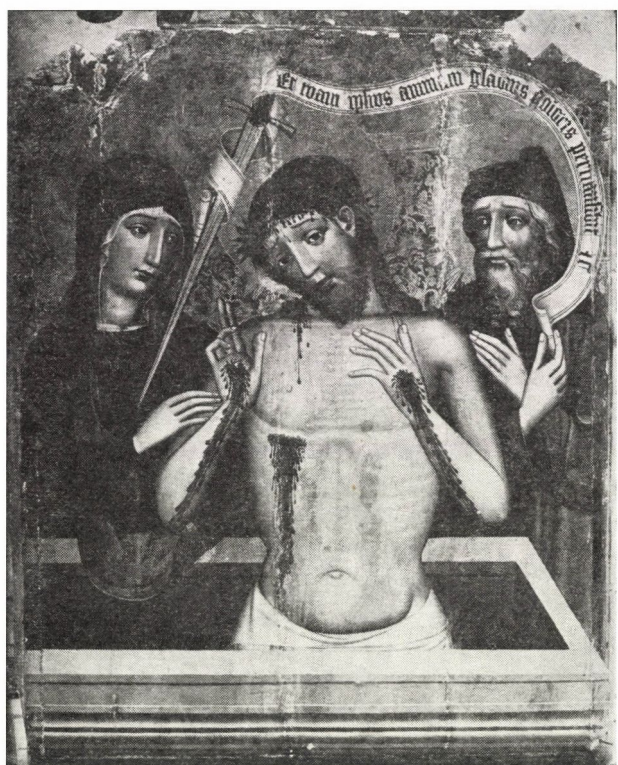
21. Mária és Szt. János evangélista egy Keresztrefeszítés jelenetéből. A chełmieci Szt. Ilona templom oltárának egyik szárnya. Fa, tempera, 97 × 45 cm. Krakkó, Nemzeti Múzeum. Ltsz.: 72859



22. Keresztrefeszítés. A korzennai Szt. Orsolya templom egyik oltáráról. Fa, tempera, 117 × 64 cm. Krakko, Nemzeti Múzeum. Ltsz.: 7787



23. Misericordia Domini. Fa, tempera. Biecz, plébánia-templom



24. Misericordia Domini. A Zbylitowska Góra-i plébánia-templomból. Fa, tempera, 131 × 102 cm. Tarnów, Egyházmegyei Múzeum. Ltsz.: 149

alakos jelenetek ábrázolásában, a tömeg érzékeltetésében fejeződik ki. Hasonló az egymás fölé rajzolt fejek ferde beállítása, a lefelé irányított tekintetekkel, hosszú orrokkal. Összevetve a Joachim áldozatának elutasítása langenzenni jelenetén az ereklyetartó szekrény felett, a főpaptól jobbra látható két sapkás, turbános figurát és a Polemius király megkeresztelése jeleneten a királynő feje fölötti fiatal férfifejeket, az az érzésünk, hogy a Mateóci Mesterre jellemző furcsa, homlokba húzott, parókaszerű hajviselet a langenzenni turbánok egyszerűbb változata. Erre mutat a nedeci jelenet bal szélén látszó alak fejfedője is. Joachim köpeny alól kibúvó kezeinek finom gesztusa összevethető az ördögűzési jeleneteken Bertalanéval, vagy a püspök áldó mozdulatával István halálánál. A Szt. Deocarus-oltáron két ízben is ábrázolt haláljelenet, illetve az István és Imre halála jelenetek rokonsága kétségtelenül egy általános ikonográfiai típusból adódik, mégis szembetűnő mind az ágynak, mind az ágyban dicsfényel övezetten fekvő szentnek hasonló ábrázolása.[54] Bár a Mateóci Mester kevésbé helyezi térbe az ágyat, de egy hátsó fal

elhelyezésével határozottan belső tér képzetét kelti és a földi szférát így jól elkülöníti az égitől, mely utóbbit a lelket égbelvívő angyalokkal érzékelteti. A Deocarus-oltár Nagy Károly gyónása jelenetének kompozicionális megoldása is sokban hasonlít Polemius király megkereszteléséhez a nedeci oltáron.

A báti tábla mellett a Tucher-oltár festői eredményeit 1450 körül hasznosító csütörtökhelyi (Spišský Štvrtok) Mária halála jelenet is azt bizonyítja, hogy a magyarországi táblaképfestészet a nürnbergi hatásokra érzékenyen reagált. Az oltártípus felépítése szempontjából jellegzetes háromszög alakú oromcsúcsok divatja is Nürnbergből eredhet, bár a csúcsok a korai nürnbergi példákhoz még nem különülnek el a főképtől.[55] A nürnbergi festészettel rokon vonások mellett a Mateóci Mester művészetében, mint láttuk, azok az újabb törekvések is megfigyelhetők, amelyek megnyitották az utat a század második felének realista irányzatához. A mesterünk és Konrad Witz művészete között vonható párhuzam ellenére, nem tételezünk fel közvetlen kapcsolatot közöttük, csupán érzékeltetni szeretnénk volna azokat a változásokat, amelyek az európai táblaképfestészetben 1430–50 között csaknem mindenütt lejátszódtak. A közép-európai festészetben az új realista irányzatok egyik legmarkánsabb megismerője a sziléziai boroszlói Borbála-oltár mestere, akinek 1447-ben készült névadó alkotása igen nagy hatósugarú volt, azonban a Mateóci Mester művészete vele sem hozható közvetlen kapcsolatba. A cseh festészet történetében a stílusváltás nem köthető kifejezetten egyetlen névhez vagy alkotáshoz sem, hasonló a helyzet a magyarországi táblaképfestészet történetében is, mégis úgy tűnik, hogy a Mateóci Mester munkássága a lágy stílus hatása alól való végleges elszakadás folyamatát jól példázza.[56]



25. Kis Keresztrefeszítés. Oltárszárny a korzennai Szt. Orsolya templomból. Fa, tempera, 51 × 40 cm. Krakkó, Nemzeti Múzeum. Ltsz.: 136.246



26. Szt. Lénárd és Prokop. A kassai Szt. Antal oltár jobb szárnyának külső, felső képe. Fa, tempera, 84 × 52 cm. Kassa, Szt. Erzsébet székesegyház

SZT. ISTVÁN ÉS SZT. IMRE IKONOGRÁFIÁJA

A mateóci oltár középképén Szt. István és Imre XV. sz.-i lovagi öltözetben megjelenő álló alakja, az oltárszárnyak belső oldalain pedig a legendáik alapján ábrázolt két-két jelenet látható.[57] A kutatás figyelmét elkerülte, hogy a próféták elhelyezése az egyes jelenetek fölött nem esetleges. Az ábrázolt 12 próféta között csupán két király-prófétát szerepel, ezek is a középképén: Salamon Istvánnak és Dávid király Imrének a feje fölött. A bibliai Dávid és Salamon királyok a keresztény uralkodó ideális típusának megtestesítői az egész középkori Európa művészetében.[58] Alakjuknak Istvánhoz és Imréhez való kapcsolódása arra figyelmeztet, hogy a két magyar szent tisztelete a XV. századi Magyarországon konkrét történelmi szerepüknél távolabbra mutat, ők az ideális szent királyok típusát is képviselik. István királynak Imre herceghez intézett intelmeiben olvashatjuk, hogy fiához így fordul: „Illik, hogy apádnak parancsait megtartsad, hogy nagyon gondosan hallgasd az isteni bölcsesség tanácsa értelmében, aki Salamon szájával mondja: »Hallgasd fiam apád tanítását és anyádnak oktatását el ne hagyjad, hogy hosszú életű légy a földön.«”[59]

A bal belső szárnylap felső jelenete: István megbocsát a gyilkosnak, az alsó: István halála. A jobb belső szárnylap felső jelenete: Imre szüzességi fogadalma, az alsó: Imre halála. Az ábrázolások pontosan megfelelnek a legendák elbeszélésének, sőt Imre szüzességi fogadalmának jelenetén a mondatzalagon a veszprémi isteni szózat szövege szó szerint olvasható[60] (2–5. kép).



27. A Szt. Antal oltár külső szárnyképei. Fa, tempera, jelenetenként: 84 × 52 cm. Kassa, Szt. Erzsébet székesegyház

A magyar szakirodalom a legendák ismeretében helyesen értelmezi a jeleneteket, azonban a forrásanyag pontos idézésének hiánya ahhoz vezetett, hogy a külföldi szerzők még ma is hipotéziseknek adnak helyet. Nem véletlen, hogy Stange, Wiese, Thieme-Becker, Cidlinská, Behrens Szt. László nevét hozták kapcsolatba oltárunkkal, hiszen a három szent király együttes ábrázolása igen gyakori volt, és a szentek legendáit s a magyar emlékek széles körét nem ismerő szerzők számára nem volt világos e három szent egymástól élesen elkülönülő ikonográfiája. [61] Meglepő azonban, hogy legújabban Trajdos III. Ulászló (lengyel királyként; magyar királyként: I. Jagelló Ulászló) epitáfiumának tekinti oltárunkat. Trajdos a várnai csata 1444-es évszámának, és az oltár stíluskritikai alapon — szerinte — ugyanerre az időre eső keletkezésének egybeeséséből merész következtetésekre jut. Feltételezi, hogy az oltár alapítója Zofia Holszan'ska királynő (Ulászló

anyja), akinek fiatalon elhunyt fia iránti tiszteletét Imre alakja szimbolizálja, Ulászlót ugyanis csak egy olyan szent király alakjában ábrázolhatták, akinek tisztelete már engedélyezett volt. Tekintettel arra, hogy Ulászlónak nem lehetett temetése — Trajdos szerint —, Imre temetésének jelenete vigasztalta a királynőt, s így lett a maticői triptichonból „szimbolikus kenotáfium”, apotropaiikus jelentéssel. [62] Trajdos az Imre szüzességi fogadalmának jelenetén a menzán látható oltártábla sematikus jelzésében — mely a korai retablek formájára utal — a „chrystallomantia” titokzatos négyszögletes formáit véli felismerni, és ennek kapcsán részletesen kitér Ulászló és környezetének mágia iránti vonzalmára. Igazolásul párhuzamot von oltárképünk és a tévesen III. Ulászló lengyel király imakönyvének tartott oxfordi kéziratnak a titkos mágikus kristály előtt térdelő királyt ábrázoló miniatúrája között. [63]



Tekintettel a lengyel kutatónő téves nézeteire, részletesebben ismertetjük a magyar szent királyok ikonográfiáját. A lándzsának és a kardnak mint hercegi, illetve uralkodói jelvénynek a használata az egész középkori szimbolikában általános.[64] Annak oka, hogy Imre — aki tulajdonképpen sohasem uralkodott — miért visel uralkodói jelvényeket, abban található, hogy a krónikák szerint Imre készült az uralkodásra, s István és az ország is leendő uralkodóját siratta Imre korai halálakor. Másrészt Imre a „rex junior” intézménye értelmében is viselhette a hercegséget jelképező kardot. A fentieket mindenél jobban bizonyítja Imre temetésének jelene a Képes Krónikában, ahol Imre nemcsak hercegi süveget visel, hanem országalmát és fejedelmi jogart is tart kezében, holott a kép mellett álló szöveg hangsúlyozza, hogy nem volt uralkodó.[65] Kolozsvári Márton és György elpusztult nagyváradi (Oradea Mare) bronzszobrán (1370 körül) Miskolczy leírása szerint: „Tertius imberbis est tenens sceptrum regale: qui habet gladium, pugionem, calcaria, et tabellam cum nota duplicatae crucis.” („Kormánypalcát tart, van kardja, dákosa [azaz lándzsája], sarkantyúja és pajzsa, a kettős kereszt jelvényével.”) Szt. Imre a XIV. századi freskókon, így az egykori Zaránd megyei Kristyór (Crișcior) templomában ugyancsak pajzzsal, lovagi öltözetben, a csécsi (Cecejovce) templomban lándzsával, a biharremetei (Remetea) és a gömörákosai (Rákos) freskón országalmával kezében jelenik meg. Ebbe a sorba illeszkedik a mateóci oltár lándzsás, kardos ábrázolása. Imre attribútumai között tehát korábbiak az uralkodói jelvények, mint a lilium, mely ha meg is jelenik egyik kezében, a másikban ott látjuk a világi hatalom valamelyik jelvényét. Így a Firenze melletti San Martino a Mensola egyik triptichonján (1391.) tört, a ribicei (Ribita) freskón (1417.) pajzsot, a mezőtelegi (Tileagd) freskón (XIV. század 2. fele), a besztercebányai (Banská Bystrica) Mária-templom Borbála-kápolnájának konzolján (1478 körül), a szepeshelyi főoltáron (1470—80.) és a vitfalvi (Vitkovce) oltáron (1480 körül) kardot tart.[66] A mateóci oltár Szt. Imre ábrázolása ikonográfiailag tehát a korábbi hagyományt követi, mely Imrében az uralkodót tisztelte, s a szentéletű ifjúra utaló liliumos ábrázolások később, a XV. sz. utolsó harmadára lesznek általánossá.

Az Árpád-ház három férfiszentjének: Istvánnak, Imrének és Lászlónak a magyarországi ábrázolásokban mélyen gyökerező ikonográfiai előzményei vannak.[67] E három szent nemcsak egyházi, de sajátos profán nemzeti tiszteletnek is örvendett. „Sancti Hungariae reges”-ként való említésük és együttes szerepeltetésük arra figyelmeztet, hogy az ideális uralkodók ikonográfiai típusának kialakulásával állunk szemben, amely tipikus jegyekhez és jelképekhez ragaszkodik. Az együtt szereplés is hozzájárulhatott az egymástól határozottan elkülönülő ikonográfiai arculat kialakulásához. A XIII. századtól követhetően István idős, szakállas, koronás, jogarral és országalmával ábrázolt alakja hordozza a legáltalánosabb uralkodói jegyeket, mint ahogy ehhez történelmi szerepénél fogva joga van. Egyetlen, külföldi ábrázolását ismerjük Istvánnak, ahol az apostoli kereszttel jelenik meg. Ez a színezett fametszet a délnémet területek István kultuszát tükrözi, és jellegzetesen a magyarországitól eltérő változata a Szt. István ikonográfiának.[68] (46. kép) Szt. Imre attribútumai: fiatal volta, a kard vagy lándzsa (országalma) és a lilium. Szt. László korban a középső, és mindig a csatabárdot hordja.[69] Az együtt szereplést illetően párhuzam vonható a bölcs idős István, az aktív harcos László s az ifjúi vonásokkal ábrázolt szentéletű Imre és a Királyok imádása jelenetében a három napkeleti bölcs egymástól különböző jellemzése között.[70]

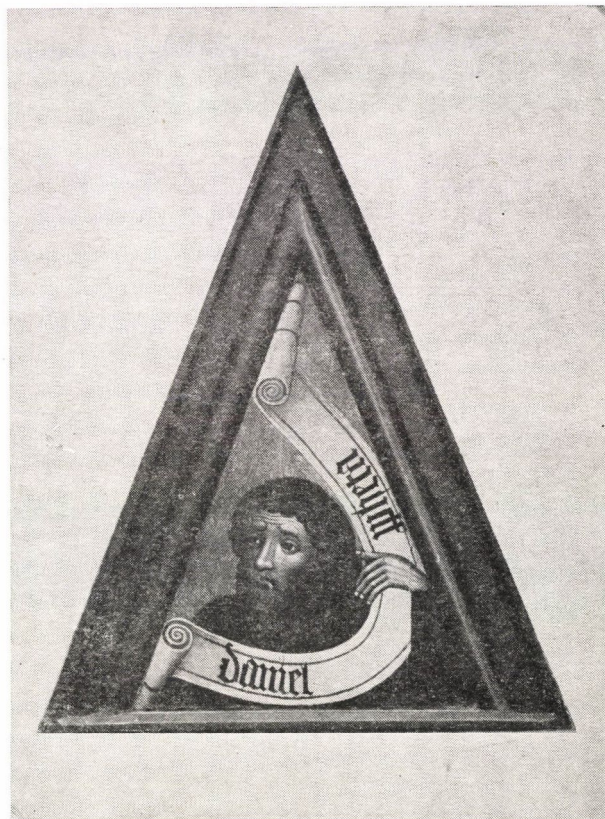
A szentek csoportos megjelenítésére való törekvés a késő középkorban általános vonás, gondoljunk a Tizen-négő segítőszent kultuszára, a középkorban kedvelt négy vértanú szüzre vagy a szent királyok gyakori együttes

28. Szt. Gergely. Oltárszárny a ruszczai Szt. Gegely templomból. Fa, tempera, 144 × 38 cm. Krakó, Nemzeti Múzeum. Ltsz.: 11

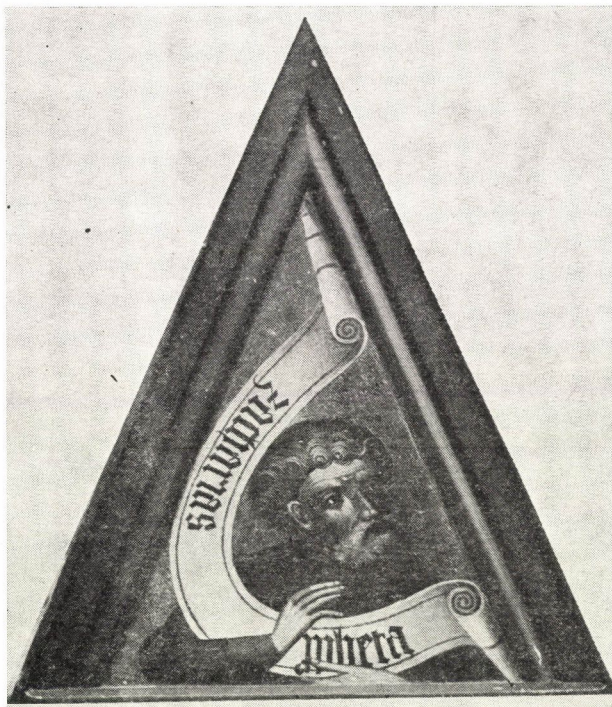
ábrázolására. Jó példa erre Magyarországon a szépeshelyi Szt. Márton-főoltár, Ausztriában pedig a bécsújhelyi (Wiener Neustadt) oltár, amelyen több európai szent király sorakozik, köztük a mi három szent királyunk is.[71]

Szent László magyarországi kultusza nagymértékben virágzik az egész középkorban, amit elsősorban nagyszámú, többjelenetes freskóciklusok jeleznek. Érdekes, hogy Szt. László legendájának egyetlen táblaképi megjelenítését sem ismerjük, aminek okát, eltekintve egy bizonyos pusztulási tényezőtől — amellyel feltétlen számolnunk kell — talán abban kereshetjük, hogy legendája túl profán és túl népszerű volt ahhoz, hogysem néhány táblaképi jelenetre egyszerűsíthető lett volna.[72]

Szent István önálló vagy más szentek társaságában szereplő alakja igen gyakori, de legendáját a táblaképek közül csupán a mateóci oltár örökíti meg, egyetlen hírmondójaként a hasonló tárgyú oltároknak, amelyekről forrásos adatok szólnak. A XIV. századi kéziratokban, így Vásári Miklós kódexében és a Képes Krónikában azonban megtaláljuk azokat az István király életéből vett jeleneteket, amelyek a „nagy és kis legenda” elbeszélésének pontosan megfelelnek. A padovai kódex bolognai miniatúra István legendás életrajzában csupán négy jelenetét ábrázolja: Géza fejedelem álmát, A gyermek István keresztelését, István koronázását és a Pogány magyarok keresztelését. Levárdy feltételezi, hogy a miniatúrákban egy meglevő képsorozat első részének átvételéről, másolatáról van szó, melyhez a mintát az Anjou Legendárium elvesztett képei is szolgáltathatták.[73] Az István-legendák élő voltát mi sem bizonyítja jobban, minthogy a Képes Krónikában a miniatör olyan jelenetet is ábrázol, amely nem fordult elő a Krónika szövegében, csupán a legendákból volt ismeretes; ilyen István születése — ahol Szt. István vértanú, koronát nyújt át a királynőnek. Öt további miniatúrán — Koppány, Gyula, Kean legyőzése, továbbá Vazul megvakíttatása, valamint Vazul három fivérét menekülésre szólítja — megintcsak a pogányok térítésén fáradozó királyt és hadvezért láthatjuk. Az óbudai Szt. Péter és Pál-templom alapítását ábrázoló miniatúrán István király mint donátor jelenik meg. A Vazul



30. Dániel próféta. Oromcsúcs a grybóvi Szt. Bernardin templom egyik oltáráról. Fa, tempera, 41 × 24 cm. Grybów, Plébánia



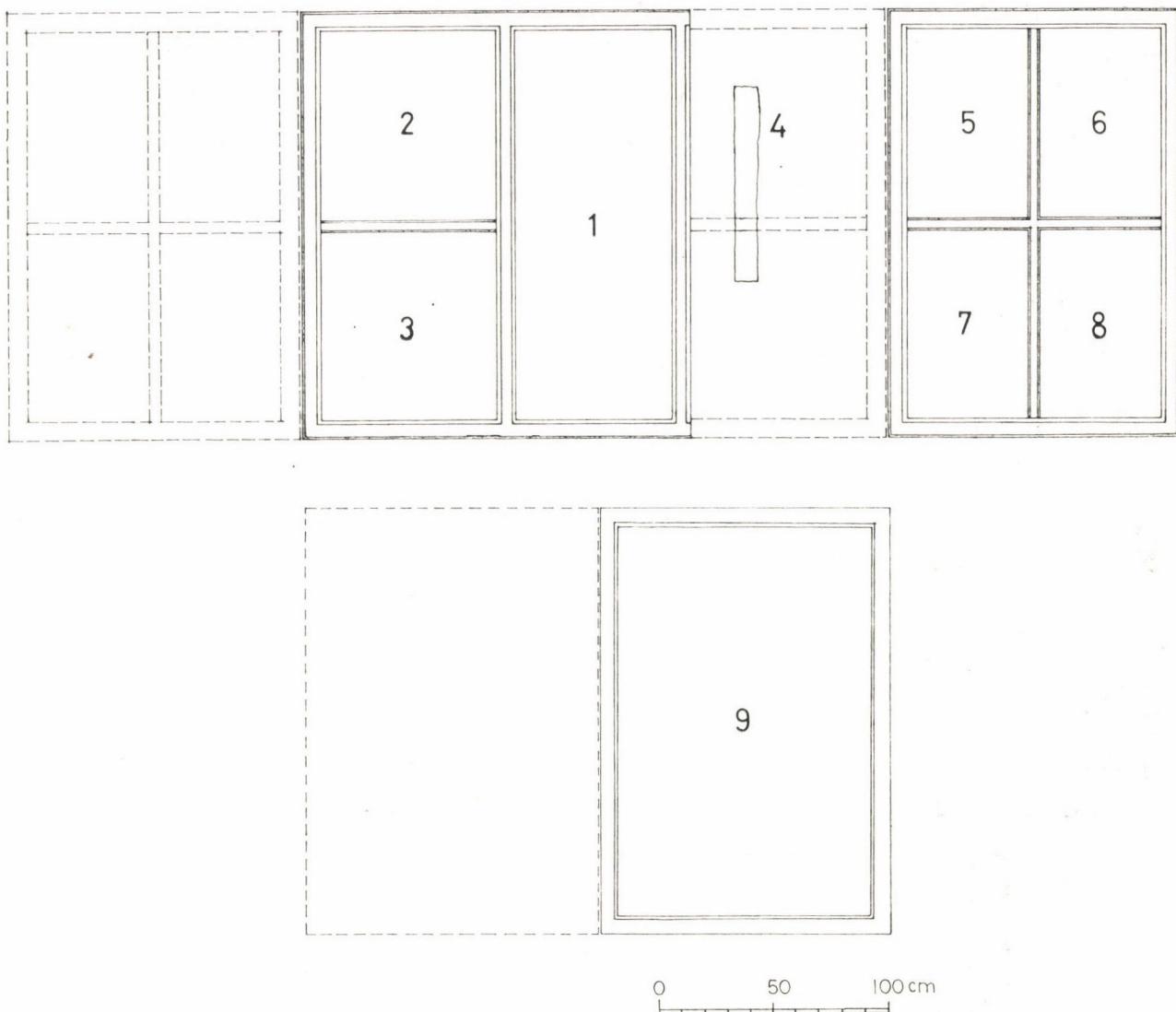
29. Zakariás próféta. Oromcsúcs a grybóvi Szt. Bernardin templom egyik oltáráról. Fa, tempera, 32 × 27 cm. Grybów, Plébánia

megvakíttatásával egy képben szereplő Imre temetése, valamint István temetésének jelenetei azok, melyek a mateóci szárnyképek elődeinek tekinthetők. A mateóci oltár István megbocsát a gyilkosnak jelenetéhez hasonlót nem ismerünk, tehát nem állapítható meg, hogy a XV. század előtt is előfordult-e ennek a legendarésznek az ábrázolása. Valószínűbb, hogy jellegzetesen XV. századi kiválasztással állunk szemben, az irgalmasságnak mint válós cselekedetnek a hangsúlyozása, István mélyen emberi voltában való megjelenítése jól megfelelhetett a késő középkori vallásos gondolkodásnak, valamint ez alkothatta a megfelelő párhuzamot Imre szüzességi fogadalmához.

Imre legendáját legteljesebben az Anjou Legendárium mutatja be, nyolc jelenetben.[74] Az első képen a legenda első ábrázolható mozzanatát: Szt. István meglesi a titokban imádkozó Imrét, a másodikon a csókok történetét látjuk. Ezután következik Imre szüzességi fogadalma, majd temetése, ez utóbbiak a mateóci oltár hasonló képeivel összevethetők. (45. kép) Az ötödik kép Őzséb látomása, az utolsó három pedig Imre csodatettét: Konrád vezeklésének történetét mondja el. A Firenze melletti San Martino a Mensola templomának 1391-ben készült oltár—predelláján már a szent életének legjellegzetesebb mozzanata, a szüzességi fogadalom szerepel. Ebben a jelenetben megtaláljuk a legendának azt a két részletét is, amely szerint Imre jegyesével éjjelenként a feszület előtt imádkozott, erről szolgálja is tudott és atyja is megleste.[75] Az e jelenetek alapjául szolgáló magyar Imre-legenda semmi kapcsolatban nem áll a lengyelországi Imre-legendával, amely Magyarországon ismeretlen.[76] A mateóci oltár az egyetlen olyan ránkmaradt szárnyasoltár, amely Szt. István és Szt. Imre legendájából mutat be jeleneteket. Ezeket a legendákat a Mateóci Mester jól kellett ismerje, hiszen Imre legendájából szó szerinti idézetet is találunk az oltáron.



31. Mária koronázásának oltára. Fa, tempera, középkép: 124 × 67 cm, szárnyak: 127 × 29,5 cm, predella: 33 × 129 cm. Lopuszna, plébániatemplom



32. A nedeci Szt. Bertalan oltár rekonstrukciós rajza (1–9)

A Mateóci Mester a XV. század első felének kislengyel műhelytradícióit egyesítette művészetében, ugyanakkor a haladóbb stílustörekvésekkel párhuzamosan tovább fejlesztette. Művészetében az a lassú stílusváltás követhető nyomon, amely a késő gótikus festészetet készíti elő. A mateóci oltáron Sienai Szt. Bernardin ábrázolása Kapisztrán Szt. János 1453-as Krakkóba érkezésével áll kapcsolatban, amely egyben az oltár keletkezési idejét is

meghatározza. A mateóci oltár a szárnyasoltár típusának és a magyar szent királyok ikonográfiájának kialakítása szempontjából is jelentős. Mesterünk munkássága a történeti-földrajzi helyzetből következő lengyel–magyar művészeti kapcsolatok legkorábbi példája, amelyek Szandeci Jakab, Teofil Stancel és Lőcsei Pál művészetében tovább folytatódnak. [77]

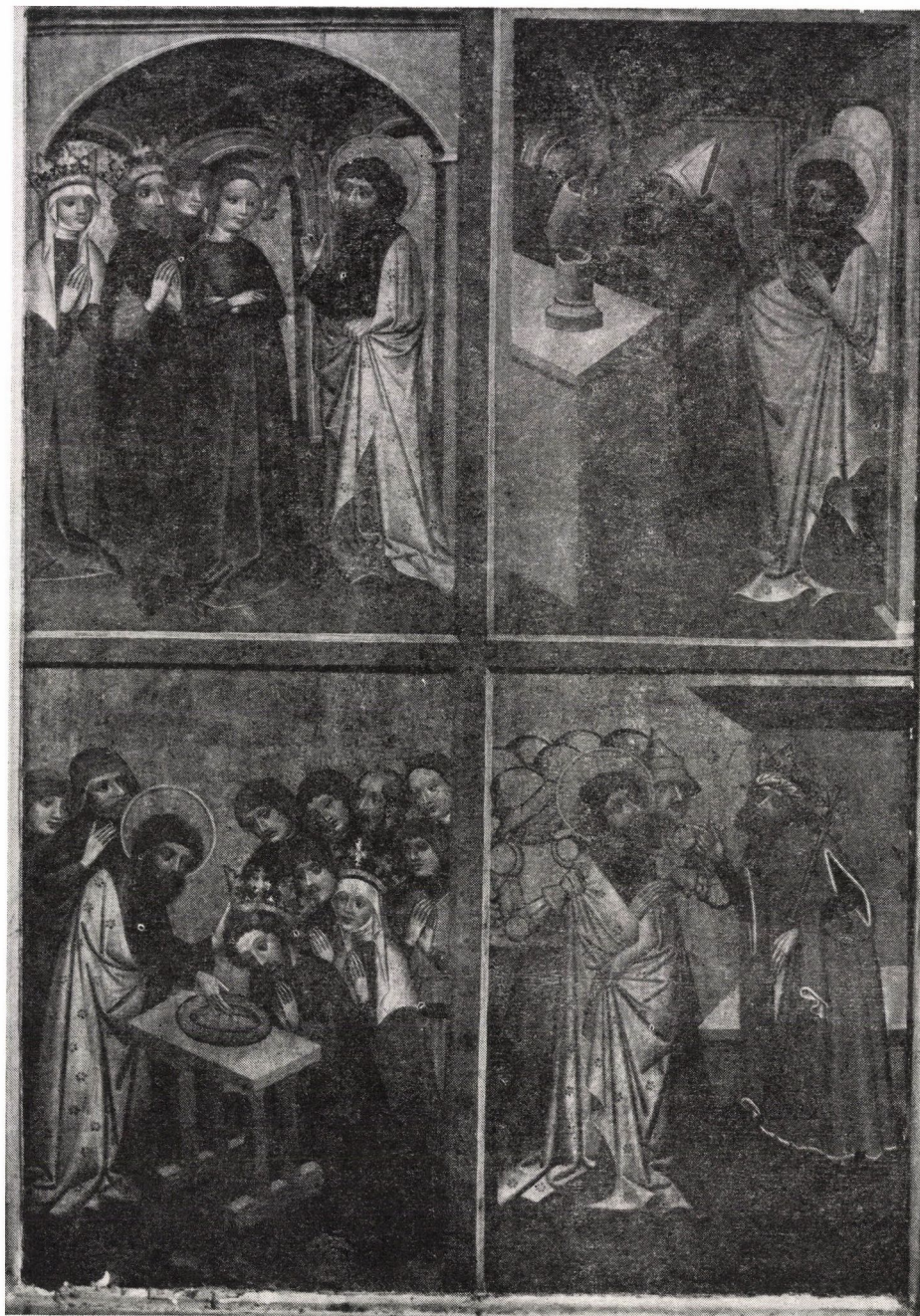
Török Gyöngyi



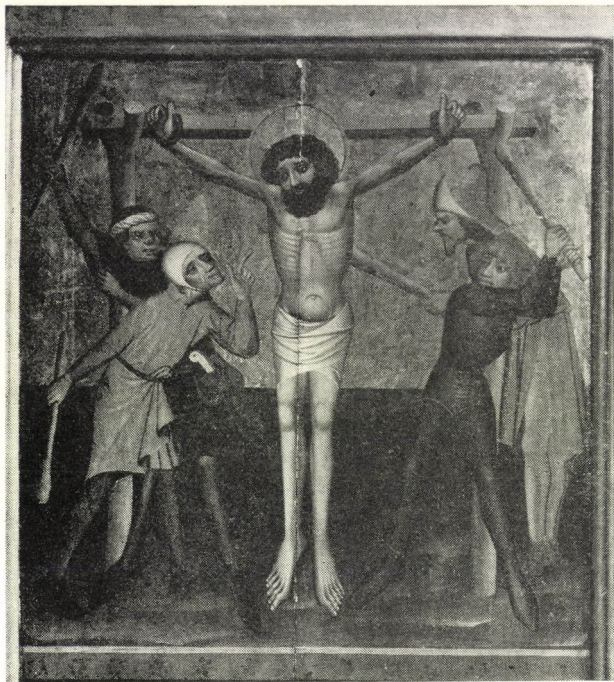
33. Olajfák hegye. A nedeci Szt. Bertalan oltár jobb szárnyának külső képe (9). Fa, tempera, 161,5 × 110,5 cm.
Nedec, Szt. Bertalan templom

34. Szt. Bertalan, Szt. Bertalant ütlegelik, Szt. Bertalan le-
nyúzott bőrét viszi, a nedeci Szt. Bertalan oltárról (1—3).
Fa, tempera, Szt. Bertalan: 161 × 70 cm, a jelenetek:
77,5 × 76 cm. Nedec, Szt. Bertalan templom

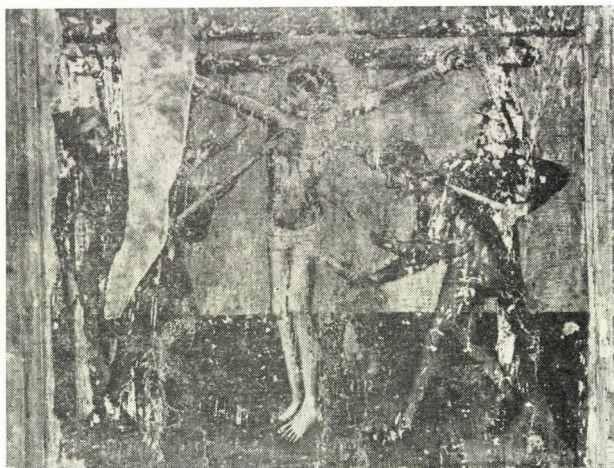




35. Szt. Bertalan Polemius király lányából kiűzi az ördögöt (5), Szt. Bertalan ördögöt űz (6), Polemius király és háznépének megkeresztelése (7), Szt. Bertalan elfogatása (8). A nedeci Szt. Bertalan oltár jobb szárnyának belső képei. Fa, tempera, jelenetenként: 78,5 × 52,5 cm. Nedec, Szt. Bertalan templom



36. Szt. Bertalant ütlegetik. A nedeci Szt. Bertalan oltárról (2). Fa, tempera, 77,5 × 76 cm. Nedec, Szt. Bertalan templom



37. Szt. György mártíromsága. Jelenet az új-szandeci Szt. Adalbert templomból származó oltárszárny belső oldalán. Fa, tempera, 54 × 76 cm. Tarnów, Egyházmegyei Múzeum. Ltsz.: 153



38. Szt. Bertalan Polemius király lányából kiűzi az ördögöt. A nedeci Szt. Bertalan oltárról. Részlet (5) lásd 35. szám



39. Polemius király és háznépének megkeresztelése. A nedeci Szt. Bertalan oltárról, részlet (7) lásd 35. szám

A RÖVIDÍTVE IDÉZETT,
LEGFONTOSABB IRODALOM JEGYZÉKE:

- A. Bochnak: Z dziejów malarstwa gotyckiego na Podkarpaciu: Prace Komisji Historii Sztuki VI. 1934–35.
H. Braune—E. Wiese: Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Leipzig 1929.
L. Cidlinská: Matejovský majster a Kľaňanie v Slovenskej Národnej Galérii: Umeni XIII. 1965.
Csányi M.: A szépei és sárosi táblaképfestészet 1460-ig. Budapest 1938.
T. Dobrowolski: Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie: Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy 1935.: Rocznik Kra-kowski XXVI. 1935.
T. Dobrowolski: Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim. Katowice 1937.
T. Dobrowolski: Malarstwo polskie XV. wieku. Warszawa 1938.: Biuletyn Historii Sztuki i Kultury VIII. 1946.
T. Dobrowolski: Nowy Sącz czy Kraków? (Ze studiów nad malarstwem polskim około 1450 roku.): Sztuka i Historia. Księga pamiątkowa ku czci profesora Michała Walickiego. Warszawa 1966.
J. E. Dutkiewicz: Nowy Sącz — polska Siena: Przegląd Artystyczny 5. 1946.
Genthon I.: A régi magyar festőművészet. Vác 1932.
F. Kopera: Dzieje malarstwa w Polsce I. Średniowieczne malarstwo w Polsce. Kraków 1925.
F. Kopera—J. Kwiatkowski: Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie. Wiek XIV—XVI. Kraków 1929.
A. Karłowska: Obraz św. Leonarda ze Słupcy: Biuletyn Historii Sztuki XXI. 1959.
Wł. Łuszczkiewicz: Malarstwo religijne w Polsce: Encyklopedia kościelna. Szerk.: Nowodworski. XIII. Warszawa 1880.
Wł. Łuszczkiewicz: Obrazy szkół cechowych polskich XV, XVI i XVII. wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie: Wiadomości Numizmatyczno Archeologiczne III. 1896—98.
Radocsay D.: A középkori Magyarország falképei. Budapest 1954.
Radocsay D.: A középkori Magyarország táblaképei. Budapest 1955.
Radocsay D.: Gótikus festmények Magyarországon. Budapest 1963.
O. Schürer—E. Wiese: Deutsche Kunst in der Zips. Brünn—Wien—Leipzig 1938.
K. Sourek: Die Kunst in der Slowakei. Prag 1939.
A. Stange: Deutsche Malerei der Gotik, XI. Österreich und der Ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500. München—Berlin 1961.
E. Trajdos: Śladem Mistrza warsztatu ołtarza św. Trójcy na Wawelu (Z problematyki twórczości Jakuba z Sącza): Nasza Przyszłość XXV. 1966.
V. Wagner: Vývin výtvarného umenia na Slovensku. Bratislava 1948.
M. Walicki: Ze studiów nad malarstwem cechowym ziemi sądeckiej w XV. w.: Sprawozdania Polsk. Akademii Umiej. XXXVII. 1932.
M. Walicki: Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV. Jahrhundert. Geschichtliche Grundlagen und formale Systematik. Különnyomat a Sprawozdania z posiedzen Towarzystwa Naukowego Warszawskiego XXVI. 1933. számából.
M. Walicki: Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy zorganizowanej przez Tow. Opieki nad Zabytkami Przyszłości w Warszawie. Warszawa 1935.
M. Walicki: La peinture d'autels et de retables en Pologne au temps des Jagellons. Avec une introduction de Pierre Francastel. Különnyomat a „Les Belles Lettres” XVI. 1937. számából.
M. Walicki: Malarstwo polskie XV. wieku. Warszawa 1938.
M. Walicki: Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm. Warszawa 1961.
H. Zimmermann: Nürnberger Malerei 1350—1450. Die Tafelmalerei: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1930—31.



40. Joachim áldozatának elutasítása. Egy Mária-oltár töredéke. Fa, tempera, 192 × 104 cm. Langenzenn, Városi templom

JEGYZETEK

1 „A mateóci oltár mesterének tevékenysége” címmel szakdolgozatomat 1968-ban adtam be a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetemen. E máig nyomtatásban még nem jelent munka kiadását az indokolja, hogy lengyel részről is nagy érdeklődés mutatkozik e téma iránt. E. Polak-Trajdos 1973-ban „A Mateóci Mester munkássága a XV. századi szandeci festészet tükrében” címmel nagyobb tanulmányt jelentetett meg. (Twórczość Mistrza Maciejowickiego na tle malarstwa rejonu sądeckiego XV. wieku: Rocznik Historii Sztuki 9 (1973) 31–146; E. Polak-Trajdos: Rola Mistrza Maciejowickiego w rozwoju malarstwa sądeckiego (l. 1430–1450): Rocznik Sądecki

41. Szt. Bertalan nyúzása (töredék) a nedeci Szt. Bertalan oltárról (4). Fa, tempera, 91,5 × 16,5 cm. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria. Ltsz.: 7248





43. Jeremiás próféta. Oromkép Leibicről. Fa, tempera, 47 × 34,5 cm. Egykor a Szepeshelyi Egyházmegyei Múzeumban

XIII. (1972). 377–421). 1974 novemberében az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának régi magyar művészeti ülészakán a témával kapcsolatos kutatásaimról beszámoltam. (Rezüiméje: *Ars Hungarica* 1975/2. 328. A jelen tanulmány az *Annales de la Galerie Nationale Hongroise* számára 1974-ben leadott kézirat változatlan példánya. A folyóirat technikai okokból a mai napig nem jelent meg.

L. Vayer: *Allgemeine Entwicklung und regionale Entwicklungen in der Kunstgeschichte – Situation des Problems in Mitteleuropa. Évolution générale et développements régionaux en l'histoire de l'art.* (Actes du XII congrès international d'histoire de l'art. Budapest 1969) Budapest 1972. 19. — A „lágy” és „kemény” stílust a német nyelvű szakirodalomnak megfelelően használjuk. L. Baldass: *Malerei und Plastik um 1440 in Wien: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XV. (XIX.) 1953. 10. („Einer der wichtigsten Momente der Entwicklung des fünfzehnten Jahrhunderts ist der Übergang vom 'weichen' Stil, der international und idealisierend ist, zum 'realistischen' der Dreißiger und Vierzigerjahre, der zumeist, der 'eckige', zuweilen auch der 'harte' genannt wird und mit noch besserem Recht als der 'schwere' bezeichnet werden könnte. Diese 'realistische' Stil ist viel stärker national bedingt als sein Vorgänger . . .”)

Illyefalvi L.: A Lengyelországnak elzalogosított 13 szepesi város története. Makó 1907.; *Dívéky A.*: A Lengyelországnak elzalogosított 16 szepesi város visszacsatolása 1770-ben. Budapest 1929. — A legrégibb út, amely Magyarországot Lengyelországgal összekötötte és fővonala volt a magyar–lengyel kereskedelemnek, a következő városokon át vezetett: Kassa (Košice), Eperjes (Prešov), Bártfa (Bardejov), Ólubló (Stara Lubovňa), Granasztó (Hraničné), Rytro, Új-Szandec (Nowy Sącz), Czchów, Lipnica Murowana, Wiśnicz, Bochnia, Wieliczka, Krakó (Kraków). Ennek az útnak egy leágazása volt Eperjesnél, Héthárs (Lipiany), Lőse (Levoča), Nagylovnica (Vel'ká Lomnica), Toporc (Toporec), Ófalu (Stara Ves), Nedec (Niedzica), Dunajec völgyében Ó-Szandecig (Stary Sącz). A másik leágazás Bártfánál Grybówba és innen Ptaszkwóán át Új-Szandecbe; illetve Grybówtól a Fehér Dunajec völgyében Gromnikig, majd Tarnów,

42. Jelenetek Szt. Bertalan legendájából. Oltárszárny a Kamionka Wielka-i Szt. Bertalan templomból. Fa, tempera, 184 × 68 cm. Krakó, Nemzeti Múzeum. Ltsz.: 156.286



44. Jelenetek Alexandriai Szt. Katalin legendájából: A jegyesét kereső kiráylány tükörben nézi magát, A remete Madonna-képet ad a megtérő Szt. Katalinnak. Egy bái oltár bal szárnyának megcsonkított belső oldala. Fa, tempera, 88 × 132 cm. Esztergom, Keresztény Múzeum. Ltsz.: 54.2.

Wojniczcon keresztül Bochniánál csatlakozott a főútvonalba. Ennek az északra vezető útvonalnak mellékágai voltak Grybówtól indulva Korzennán át Új-Szandecba, illetve Jurkówon át Czehówba. [Divéky A.: Felső Magyarország kereskedelmi összeköttetése Lengyelországgal. Budapest 1905; J. Dąbrowski: Kraków a Węgry w wiekach średnich: Rocznik Krakowski, 1911. 205–9.; Lengyelország legfontosabb XV. századi kereskedelmi útvonalai összefoglalva: J. E. Dutkiewicz: Malopolska rzeźba średniowieczna 1300–1450. Kraków 1949. 75–76.; K. Pieradzka: Handel Krakowa z Węgrami. Kraków 1935.]

2 Radocsay D.: A középkori Magyarország faszobrai. Budapest 1967. 12–13.; doktori értekezésének vitája: Művészettörténeti Értesítő, 1964. 4. 312.

3 Genthon: i. m. 1932. 34–36.

4 Walicki: i. m. 1933. 18–19.: Mateóc és Nedec, illetve Zólyomszászfalu (Sásóvá) és Zarzecze között lát szoros kapcsolatot.

5 Schürer és Wiese: i. m. 94–96, 221–222: A nagyőri és lipót-szentmáriai oltároknak egymással és a lengyel oltárokkal való rokonságát Genthon után említi.

6 Schürer által a Mateóci Mesternek tulajdonított alábbi táblaképek a tarnói Egyházmegyei Múzeumban találhatók: Vir dolorum (itt a Zbylitowska Góra-i képre gondol), két szárny a Passió és Mária életének jeleneteivel (ez Ptaszkwáról származik).

7 Csánky M.: i. m. 1938. 9–15.; Radocsay: i. m. 1955. 170–171 jegyzet: Csánky után ó-szandeci képről beszél, ez a Kamionka Mala-i, a kárpátaljai ismeretlen helyről származó pedig a chełmieci.

8 A mesternek tulajdonított képek a Szepességből: a szepesdaráci (Spišské Dravce) főoltár Szt. Antalt és egy vízben úszó ördögöt ábrázoló táblája, a kassai Szt. Antal-oltár két szárnya és a leibici (L'ubica) Jeremiás próféta (ez utóbbi valószínűleg azonos a Schürer által említett zsegraival). Sárosból: a radácsi (Radačov) szárnyak, a rokitói (Rokyty) tábla és Bártfáról két oromkép.

9 Sourek: i. m. 1939. 24., 54. A lipót-szentmáriai és nagyőri-németlipcei (Partizánská Lupca) oltárokat és a két bártfai oromképet adja mesterünknek, a zólyomszászfalvi oltárt ő is stílusztikai előzménynek tekinti.

10 Wagner: i. m. 1948. 43–44. A mateóci, nedeci, bártfai (valószínűleg az oromképre gondol) oltárokat adja a mesternek.

11 Radocsay: i. m. 1955. 63–75., 495.: A Mateóci Mester elődje, 1440 körül: Zólyomszászfalu, Szent Zsófia-oltár (Besztercebánya [Banská Bystrica], Múzeum). A Mateóci Mester, 1440–50: Mateóc, Szt. István-Imre-oltár (Mateóc, plébániatemplom); Nedec, Szt. Bertalan-oltár táblái (a nedeci plébániatemplomban és egy töredék a budapesti Magyar Nemzeti Galériában, ltsz.: 7248); Kassa, Szt. Antal-oltár két szárnya (Kassa, Szt. Erzsébet székese gyháza); Leibici, Jeremiás próféta oromképe (Szepeshely Múzeum, de Cidlinská [i. m. 63.] szerint a kassai Kelet-szlovákiai Múzeumban); Aranyosmarót környékéről, Királyok imádása (Pozsony [Bratislava] Szlovák Nemzeti Galéria, ltsz.: 333); Bártfa, két háromszög alakú oromkép (a bártfai Szt. Egyed templom Szt. András-oltárán, másodlagos elhelyezésben).

12 Stange: i. m. 1961. 140–141., 150–151.

13 Walicki: i. m. 1961. 295–296.

14 Cidlinská: i. m. 63–70.

15 Trajdos: i. m. 1973. 82., 86.

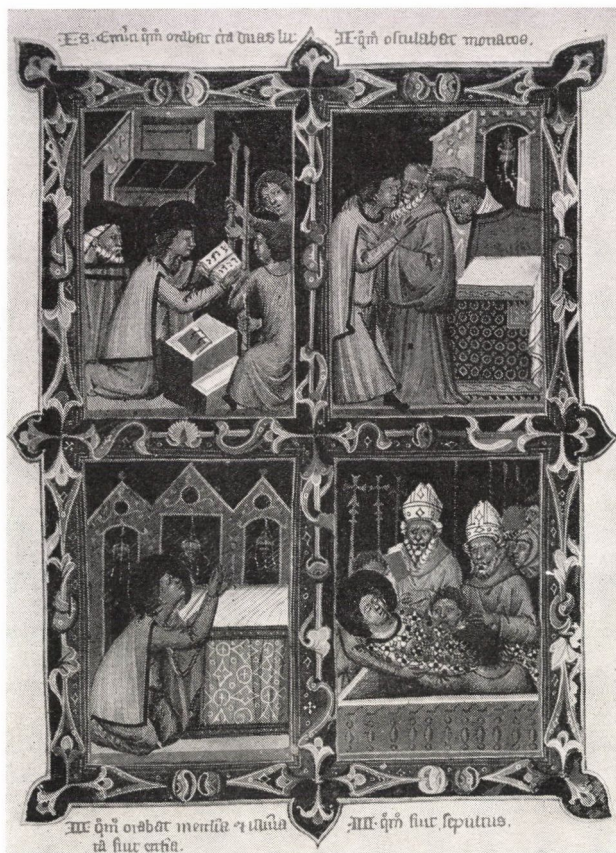
16 Łuszczkiewicz: i. m. 1880, 1896.; Kopera: i. m. 1925., 1929.

17 Walicki: i. m. 1932. 17–19. Új-Szandec a Dunajec és Kamienica folyók találkozásánál fekszik. Körülbelül félúton Krakkó és Mateóc között. Már a XIV., de különösen a XV. században arra törekednek a krakkóiak, hogy a Magyarország felé vezető kereskedelmet Új-Szandecen keresztül bonyolítsák le. (Piekosinszki: Codex Diplomaticus civitatis Cracoviensis 1879. I. 17. o.) Dobrowolski Walicki könyvéről írt recenziójában külön hangsúlyozza a Magyarországról Új-Szandecen keresztül Krakkó felé vezető kereskedelmi útvonal fontosságát; sőt arra figyelmeztet, hogy a városnak volt egy úgynevezett magyar előnegyede is. Sajnos, meg kell cáfolnunk a számunkra oly csábító „magyar előnegyed” létezését, melynek alapján Csánky a festőműhely itteni működését is feltételezte; ugyanis nincs többről szó, mint egy olyan ismert városfejlődési folyamatról, melynek során a mainál jóval kisebb középkori városka mellett elhaladó, bizonyítottan használt kereskedelmi útvonal – melyet a lengyelek magyar útnak neveztek – a megnövekedett városba Magyar utca néven került be.

18 Walicki: i. m. 1933. 18–19.

19 Bochnak: i. m. 1934–35. 8., 16.

20 Walicki: i. m. 1935. 11., Dobrowolski: i. m. 1935.



45. Jelenetek Szt. Imre legendájából. Magyar Anjou Legendarium. Hátyafólió 28,5 × 21,5 cm. Róma, Vatikáni Könyvtár Cod. Lat. 854I, 78r

21 Dobrowolski: i. m. 1937. 54., 62–81., 86., 89–91.: a sziléziai és szandeci emlékek összehasonlító bemutatása, 36–38., 41., 49–51., 54–61., 79. képek.

22 Walicki: i. m. 1938. 56., 61. (Ennek egy rövidebb francia kiadása i. m. 1937.) Recenziója: Dobrowolski: i. m. 1946. 70–84.

23 Dutkiewicz: i. m. 1946. 7.

24 Karłowicz: i. m. 1959. 337.

25 Walecki: i. m. 1961. 296–298.

26 Dobrowolski: i. m. 1966. 78–91.; J. Ptański: Cracovia artificum, 1300–1500. Kraków 1917.; B. Przybyszewski: Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu z archiwaliów Kapitułnych i Kurialnych Krakowskich 1440–1500. Kraków 1960.; T. Dobrowolski: Życie, twórczość i znaczenie społeczne artystów polskich i w Polsce pracujących w okresie późnego gotyku (1440–1520). Wrocław, Warszawa, Kraków 1965.

27 Trajdos: i. m. 1966. 11–153., Trajdos: i. m. 1973. 86.

28 Mateóc a keleti Tátra alatt, a Poprád völgyében, a folyó bal partján Poprádtól (Poprad) mindössze 5 km-re fekszik. Történetével részletesen foglalkozik: Fekete Nagy A.: A Szepesség területi és társadalmi kialakulása. Budapest 1934. 209–210. Forrásaink Villa Mathei néven említik legkorábban 1251-ben. (Fejér: Codex Diplomaticus VIII/2. 57.) 1287-ben említik kápolnáját, amelyet Szt. István tiszteletére szenteltek. (Schmauk: Supplem. analectorum terrae Scepusiensis 1094–1526. 152.) Ugyanebből az évből mint a szepesszombati (Spišská Sobota) egyház fióliáját említik (Fejér: Codex Diplomaticus V. (3. 388.) A helység nevének német alakja Matzdorf; Mateóc, a név magyar változata, a helység szlovákul Matejovce (pri Poprade), illetve lengyelül: Maciejowice. Csánky D.: Magyarország történelmi földrajza a Hunyadiak korában. I. Budapest 1890. 252.

Esztergom, Primási Levéltár Visitationes canonice — liber 12. — pagina 55. Mateóc 1700. évi vizitációja: „Patrocinium eius est S. Stephani Regis. Iure patronatus utitur dictus Iubomirsky.” Liber 21. az 1731. évi vizitáció: „Ecclesiam huius loci esse dedicatam honori S. Stephani Regis Hungariae dicitur. Consecratam esse per quem et quando, ignoratur. Altaria habet 3. Maius SS. Stephani Regis et Emerici Ducis Hungariae. 2-dum B. M. V. 3-um S. Nicolai. Fuerunt consecrata sed violata. „Liber 31. p. 235. az 1752. évi vizitáció: „Ecclesia oppidi Mathei Villensis filialis ad montem S. Georgii... dedicata est honori S. Stephani Regis Hungariae.” ... „Altaria habet

3 novissima ut pote S. Stephani Regis et Emerici ducis Hung. in cuius medio statua BVM., secundum B. M. V. ad cornu Evangelii ac tandem tertium S. Nicolai ad cornu Epistolae.” „Supellex ecclesiae imagines antiquae 7 cum ara antiqua.” Liber 52. p. 41. az 1761. évi vizitáció: „Hic loci exstat ecclesia erecta anno 1442 per quem ignoratur. Benedicta est in honorem S. Stephani regis Hungariae et S. Emerici ducis.” Valószínű, hogy ez évben történt a templom „gótizálása”, illetve bővítése.

A vizitációkból egyértelműen kitűnik, hogy a templom Szt. István király tiszteletére épült, és csupán az 1761-es legkésőbbi vizitáció említi Imrét is, nyilván csak az oltárkép alapján. A Szt. Istvánt és Imrét ábrázoló oltár, mely a szentélyben áll, ma is főoltár. A ma látható Szt. Miklós és Szűz Mária oltárok nem középkoriak. A fent említett „novissima” szóhasználat az oltárkeretekre is vonatkozhat, míg a 7 régi kép nyilván a főoltár tábláit is magába foglalja, bár azok számával nem egyezik.

29 Trajdos: i. m. 1973. 54–55.; Braune–Wiese: i. m. 179–30 Dobrowolski: i. m. 1966. 82.

31 Az aranyosmaróti tábláról: Wagner: i. m. 1948. 43., 44.; Radocsay: i. m. 1955. 495; Cidlinská: i. m. 1965. 63. A ptaszkwai oltárról: Walicki: i. m. 1961. 295 és Dobrowolski i. m. 1966. 88. A krakkói miniatúrákról: L'art à Cracovie entre 1350 et 1550. 1964. Musée National de Cracovie, Barbara Miodońska: Iluminacje Krakowskich rękopisów na Wawelu pierwsza połowa wieku XV. 1967. 73., 83., T. Dobrowolski: Sztuka Krakowa 1957. 242. A bártfai oromképekről: Sourek: 293–294. Csánky: i. m. 12. és Radocsay: Adatok a magyarországi táblaképfestészet történetéhez: Művészet-történeti Értesítő IV. 1955. 47. Radocsay elutasítja Csánky alaptalan rekonstrukcióját, melyben a bártfai Mária-oltár szekrényéhez kapcsolja a két oromképet. Trajdos (i. m. 1973. 67.) feltevése sem megalkopozott, ő a ptaszkwai oltár analógiájára egy bártfai Mária és Jézus gyermekéke oltárt rekonstruál és ehhez kapcsolja az oromképeket.

A berzenkei tábláról: Radocsay: i. m. 1955. 280. és i. m. 1963. 14–16., 40. A chełmeci tábláról: Bochnak: i. m. 1935. 13, Walicki: i. m. 1938. 66. és Radocsay: i. m. 1955. 323.

32 K. M. Swoboda szerk.: Gotik in Böhmen, München 1969. XVIII. tábla.



46. Szt. István és Szt. Imre színezett fametszet. Papír, 34 × 23,1 cm. München Staatliche Graphische Sammlung. Ltsz.: 118257

33 *Walicki*: i. m. 1961. 12.

34 *Walicki*: i. m. 1961. 31., 36.

35 A tábla J. E. *Dutkiewicz* szerint – akinek szíves segítségére ma is hálával gondolok – eredetileg a bieczy plébániatemplomban volt, 1939–45 között eltűnt.

36 A kutatók mind ez ideig nem figyeltek fel arra a jelentős különbségre, mely az új-zsandeci oltár belső és külső jelenetei között fennáll. Míg az igen rossz állapotú, Szt. György és Adalbert legendáját bemutató jeleneteket csak közepes műhelymunkának tekinthetjük, addig a szárnyak külső oldalain található Mater dolorosa és Vir dolorum ábrázolásai nemcsak jó állapotúak, de igen jó minőségűek is. (*Walicki*: i. m. 1961. 16–18. kép és kat. szám.) – A mateóci képeket az 1420-as években készült brzezi (Szilézia) Vir dolorummal szokták kapcsolatba hozni. Mindkettő ikonográfiailag az „Imago Pietatis” közös olasz forrásából táplálkozik, mint erre már Mroczko is utalt. (*T. Mroczko*: Idee protoreformacije a malarstwo w Polsce. Studia renesansowe, IV. 1964. 470–498. o., 494. oldalon Mateócirol.) A mateóci ábrázolások ikonográfiai előzményeként a kislengyel anyagban a bieczy és Zbylitowska Góra-i Misericordia Domini tekinthetők, különösen az előbbi, ahol a háttérben a szenvedés eszközei még megtalálhatók. A lengyel táblaképanyag Mater dolorosa és Vir dolorum ábrázolásainak az említett egyetemes ikonográfiai fejlődésben elfoglalt helyére már Kalinowski is utalt. (*L. Kalinowski*: Geneza Piety sredniowiecznej. Prace Komisji Historii Sztuki X. 1952.) A mateóci Mater dolorosa ábrázolását a leghívebben a berzeznai oltár ismétli, az új-zsandeci tovább egyszerűsödött típus a Kamionka Mala-i oltáron és a zarzezi Szt. Miklós-oltáron, a zólyom-szászfalvi Szt. Zsófia-oltáron is megjelenik.

Az a csoport, amelynek a szenvedés eszközei teljesen elmaradnak, mint ezt a lipótszentmáriai kis Mária-oltár, a nagyőri főoltár, a jurkóvi oltár mutatják, stílusában a Mateóci Mesterétől teljesen elkülönül, és a lengyel–magyar kapcsolatoknak egy új, külön fejezetét alkotja. Ezek az emlékek, melyeket a Mateóci Mester műhelye munkáinak szokás tekinteni, jól figyelmeztetnek arra a problémára, hogy a műhely és az ikonográfiai tradíció fogalma közül az utóbbi jóval szélesebb, és különösen egy ilyen konzervatív miliőben, mint a kislengyel, könnyen megtevészto lehet. (*Trajdos*: i. m. 1973. 118. o. skk.)

37 Mater dolorosa a korzennai Szt. Orsolya-templom oltárszárnyának töredéke (Krakkó, Nemzeti Múzeum, lt. sz. 7789.), hátoldalán az elpusztult bieczy Krisztus ostromozása jelenettel azonos ábrázolás nyomai láthatók. Valószínűleg ugyanennek az oltárnak a középső táblája a Keresztrefeszítés (Krakkó, Nemzeti Múzeum, lt. sz. 7787.). Mária és János egy Keresztrefeszítés jelenetéből a chełmieci Szt. Ilona templom oltárának egyik szárnyán (Krakkó, Nemzeti Múzeum, lt. sz. 72859.) azonos egy korábban kárpátaljai eredetűnek emlegetett szárnyal. (*Kopera–Kwiatkowski*: i. m. 5. és 8. szám; *Dobrowolski*: i. m. 1935. 224, 225. o. *Walicki*: i. m. 1961. 297. o.). A krakkói Nemzeti Múzeum anyagának tanulmányozásához *Dr. Maria Goetel-Kopff* nyújtott igen nagy segítséget, melyet ezúton is köszönök. – A bieczy és Zbylitowska Góra-i Misericordia Dominirol: *Walicki*: i. m. 1938. 45. és *Walicki*: i. m. 1961. 22. kép és kat. szám.

38 *Kopera–Kwiatkowski*: i. m. 77. szám, *Walicki*: i. m. 1961. 297., *Trajdos*: i. m. 1973. 81–82. Kis Keresztrefeszítés, oltárszárny a korzennai Szt. Orsolya templomból, Krakkó, Nemzeti Múzeum, lt. sz. 136.246.

39 *Radocay*: i. m. 1955. 341., *Radocay*: i. m. Művészettörténeti Értesítő 4 (1955) 47., *Dobrowolski*: i. m. 1966. 8. kép, *Trajdos*: i. m. 1973. 65.

40 Zakariás próféta 32×27 cm, Dániel próféta 31×24 cm, Grybów plébánia. J. *Szabłowski*: Katalog zabytków sztuki w Polsce I. Województwo Krakowskie. Warszawa 1953. 299.: az 1945-ben leégett Szt. Bernardin fatemplomból Zakariást és Dánielt ábrázoló oromháromszögek. A tarnóvi Lipóczy Norbert 1937. október 20-án kelt, Csányi Miklós számára írt levelében olvasható: „Külön mellékelem a fatemplom tornya alatti, még eredeti bejáratán található, latin fába vésett feliratot. Nem olvasható jól, ha tehát valami nem stimmelna, engedelmet kérek... ciem hoc templu hest fundatu et e... dificatu... ad honorem corporis Ihu rpi visitatoacois putacoris nimo marie dorothee barbare apollonie ximilia virginu... Bernardini leonari Sophie cu filiabus suis per me Branirum ptuc anno dui milles CCCCL guinto die lune XXVIII mensis marcij... plebem benedificat deus et edem sta decete obsecro Ihu sibi sit lano glorie Ihu mairie digne fili qso o bernardne ut sine grani penadatur hic gracia.” (Ez az 1945-ben elpusztult felirat ma már töredékességében is jelentős, különösen érdekes számunkra az 1455-ös évszám, mely az oromszöcsök keletkezésének idejére is támpontot nyújthat.) „Az oromékek már 1937-ben is önálló darabokként vannak kezelve a plébános által, még azt sem tudta megmondani, mely kép fölé voltak odaillésztve eredetiben” – olvashatjuk tovább Lipóczy levelében. J. E. *Dutkiewicz* 1965-ben Krakkóban láttam egy 1927-ben készített felvételt a templom oltáráról, mely a Vizitációt, ettől balra Sienai Szt. Bernardint, jobbra pedig Szt. Ienárd alakját ábrázolta. Az erős átfestés ellenére is megállapítható volt, hogy ez az oltár is a tárgyalt anyagba tartozik. (*Dutkiewicz* 1968. I. 17-én kelt levelében ezt kérésre megerősítette.)

41 A legfőbb különbség a lopusznai oltár és a mateóci, ill. nedeci oltárok között, az utóbbiak elbeszélő hangvétele és a lopusznai oltár hieratikussá merevsége, cselekménytelensége. A lopusznai oltár részben

egy chełmieci Krisztus keresztelése jelenettel, még inkább pedig a grybówi Szt. Zsófiával rokonítható. Trajdos szerint a Mateóci Mester művészetében összekapcsolódnak e frontális szimmetrikus típusnak – melyet „in throno” nevez – a jellemzői az úgynevezett korábbi tragikus típusával, melyet a korzennai kis Keresztrefeszítés képvisel. A lopusznai oltárt a Mateóci Mester legjellegzetesebb kislengyelországi művének tekinthetjük, szerintiünk a mester stílusától élesen elkülönül. Trajdos a lopusznai oltáron Mária Szentháromság által törtéző koronázásának ikonográfiai típusát egy XV. században Lengyelországban népszerű típusnak tekinthetjük, amit politikai eseményekkel magyaráz. Ez azonban nem tekinthető lengyel sajátosságnak; az egyetemesebb európai elterjedésére vonatkozó példákat lásd: *O. Pacht*: Die historische Aufgabe Michael Pachters.: Kunstwissenschaftliche Forschungen I. 1931. 95. skk. 125. skk.

42 *Schürer*: i. m. 1938. 95. Lopusznai oltár: *Walicki*: i. m. 1961. 25. kép; korzennai kis Keresztrefeszítés (Krakkó, Nemzeti Múzeum, lt. sz.: 136–246.; *Kopera–Kwiatkowski*: i. m. 1929. 77. sz. 100. o. A grybówi Szt. Bernardin fatemplom, mely 1945-ben elégett, J. *Szabłowski* említi, v. ö. 40. jegyzet. J. E. *Dutkiewicz* volt szíves az oltárról saját készítésű fotóját kölcsönözni. A szent itt is – mint a korzennai kis Keresztrefeszítésen – teljes profilban jelenik meg, míg a lopusznai és mateóci oltárokon kissé kifelé fordított fejjel, de valamennyin ugyanolyan nyak- és ruharánccokkal, kontúrokkal, teljesen azonos attribútummal. (Későbbi és stílusában eltérő példa az ó-zsandeci triptichon [1480–90].)

43 Bernardin a Jesus Hominum Salvator feliratot prédikáció után felmutatta. (In nomine Jesu omnia verba mea locutus sum.) 1432-ben a trigrammát (J. H. S.) IV. Jenő pápa is jóváhagyta. (*L. Réau*, Iconographie de l'art chrétien III, Iconographie des Saints A–F. Paris 1958. 219.) A boroszlói Hedvig-legenda oltárának hátoldalán Bernardin a kereszttel kiemelt táblát tartja. (*Braune–Wiese*: i. m. 1929. 181. o. 180. tábla.) Konrad Laib ptuji oltárán az 1460-as években ugyanígy ábrázolva. (Stari Tuji Slikarji II. XV–XIX stoletja Narodna Galerija, Ljubljana 1964.) A lankowitzi oltáron 1476 után az attribútum már csak a keresztt. (*Stange*: i. m. 151. kép.)

44 *Schürer* (i. m. 1938.) hívja fel először a figyelmet arra, hogy Szt. Bernardinnak teljesen azonos ábrázolását találjuk a lopusznai oltáron. Az 1455-ös szenttéavatás *K. Künstele*: Iconographie der christlichen Kunst. Freiburg i. B. 1926–28. 131. közlése alapján terjedt el tévesen. *Schürer* a mateóci oltár „nem sokkal 1450 utáni” keletkezése mellett foglalt állást, arra utalva, hogy a szent az 1453-ban alakult boroszlói Bernardin-templom Hedvig-oltárán is megjelenik. Sienai Szt. Bernardinrol: *La Diana*. Siena 1932. 247. (Iconografia Bernardiniana.) *H. Aurenhammer*: Lexikon der christlichen Ikonographie. Wien 1962. 345.; *E. Kirschbaum–W. Braunfels*: Lexikon der christlichen Ikonographie. V. Ikonographie der Heiligen. Aaron bis Crescentius von Rom. Rom–Freiburg–Basel–Wien 1973. 389. *Radocay*: i. m. 1955. 69., 162–169. jegyzetben Szent Bernardinrol szóló bibliográfia. Legkorábbi metszetábrázolása: *Kristeller*: Early Florentine Woodcuts. London 1897. 8. o. 10. kép. Lásd még az alábbi jegyzeteket.

45 Neri di Bicci predellája Arezzo-ban azt a jelenetet ábrázolja, amikor a szent – már dicsőfényel ekesen – az Arezzo melletti Fonte Tectába megy körmenettel, 1440-ben, Szt. Bernardin 1444-ben halt meg, ezután szokatlanul kis idő múlva kanonizálták 1450-ben. (*G. Kajtal*: Iconography of the Saints in Tuscan painting. I. Firenze 1952. 55. szám, 195. o.). A Radocay-nál említett Pottendorfi Anna Sopronban 1452-ben a szomszédos Ausztriából kaphatott ösztönzéseket Bernardin tiszteletéhez.

46 *Cz. Bogdalski*: Bernardyni w Polsce, 1453–1530. II. Kraków 1933.; *K. Kantak*, J. *Szabłowski*, J. *Żarnecki*: Kosciół i klasztor Bernardynów w Krakowie. Biblioteka Krakowska 96. 1938.; *Bölcskey Ö.*: Capistrano Szt. János élete és kora. I. Székesfehérvár 1923.; *Balogh J.*: A művészet Mátyás király udvarában. I. Budapest 1967. 664. *A. Chiappini*: S. Giovanni da Capestrano e il suo convento. Aquila 1925. Az obszervánsok jelentőségéről újabb történeti kutatások: *Fügedi E.*: Koldulórendek és városfejlődés Magyarországon: Századok, 1972(106) 69–95. *Szücs J.*: Ferences ellenzéki áramlat a magyar parasztháború és a reformáció hátterében: Irodalomtörténeti közlemények, 1974/1. 409–435.

47 *W. Gąsiorowski*: Cechy Krakowskie, ich dzieje ordynacye, listy swobody, zwyczaie i. t. p. Kraków 1860. 35. oldalon azt írja, hogy a stradomi területen levő bernardinus kolostorban az egyik liber mortuorumban március 6-i dátummal a következő bejegyzés található: „1487 Venerabilis Pr. Franciscus Hungarus Pictor eximius, ut imagines Coene Domini, Crucifixionis et Lapsus Christi Cracoviae et Calvariae in Ecclesia Crucifixionis testantur, Gwardianus Cracoviensis cujus etiam uxor Santimonialis ad S Agnetem effecta, filiussue Baccalaureus Patrem postmodum secutus. Obiit Cracoviae sepultus in choro”... Május 29-i dátummal: „1489. A. V. P. Cherubin, Francisci pictoris egregii filius, Artium Baccalaureus, Praedicator famosus, obiit Cracoviae, sepultus in sepulchro fratrum.” A Gąsiorowskitól idézett Pr. Franciscus Hungarus pictorrol szóló adatokkal teljesen megegyezőket találunk: *Catalogus fratrum mortuorum ordinis minorum de observantia Beati Francisci in Provincia Polonia 1604* (1487 és 1491-ben elhalt barátok névsorában *Frater Franciscus pictorrol*). *K. Kantak*: Bernardini polscy I. 1453–1572., 1933. 44. o.

48 J. Hofer: Johannes von Capestrano. Ein Leben im Kampf um die Erneuerung der Kirche. Innsbruck 1936. — T. Mroczko következtetési (lásd T. Mroczko a 36. jegyzetben) a brzezi Vir dolorumról, mint egy antihuszita tendenciát kifejező műről, a mateóci Vir dolorum ábrázolására is vonatkoztathatóak.

49 A nedeci oltárról: Radocsay: i. m. 1955., 408, Walicki: i. m. 1961. 19.; a Kamionka Wielka-i és új-szandeci szárnyakról: Walicki: i. m. 1961. 17., 38.

50 J. Gantner: Konrad Witz: Der Heilspiegelaltar, Stuttgart 1969. 4., 5., 7., 14., 15. kép.

51 L. Baldass: Nürnberger Tafelbilder aus dem zweiten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts: Stadel Jahrbuch VII–VIII. 1932. 72.; Stange: i. m. 153., 156.; Radocsay: i. m. 1963. 39–40.

52 Mucsi A.: A báti képek ikonográfiája: Annales Strigonienses. Az Esztergomi Múzeum Évkönyve I. Budapest 1960. 11–21.

53 Zimmermann: i. m. 130. tábla.

54 Zimmermann: i. m. 109., 114/b tábla.

55 Zimmermann: i. m. 31., 46–47., 97., 102. tábla; a csütörtök-helyi Mária haláláról: Hoffmann E.: A régi magyarországi festések nürnbergi kapcsolatai. A gr. Klebelsberg Kuno magyar történet-kutató Intézet Évkönyve III. Budapest 1933. 61–64.; Radocsay: i. m. 1955. 63–65.; Török Gy.: Die Ikonographie des letzten Gebetes Mariae: Acta Historiae Artium XIX (1973) 190.

56 Maria Otto: Zagadnienie wrocławskiego polityku św. Barbary: Biuletyn Historii Sztuki XVII (1955) 426–449.; J. Pešina: Studie k malířství poděbradské doby: Umění VII (1959) 196–227.; J. Pešina: Paralipomena k dejinám českého malířství pozdní gotiky a renesance. (Osm kapitol dodatku a oprav k české malbě deskové 1450–1550.): Umění XV (1967) 217–259.

57 R. E. Oakeshott: The Sword in the Age of Chivalry. London 1964.; B. Thomas: Harnische. Wien 1947. 11. kép; P. Post: Das Kostüm und die rituelle Kriegerstracht im deutschen Mittelalter von 1000–1500. Berlin 1939. 106.

58 H. Steger: David rex et propheta, Nürnberg 1961. 130–131.; Fügedi E.: Uram királyom... A XV. századi Magyarország hatalmasai, Budapest 1974. 57.

59 Gombos A. F.: Catalogus fontium historiae Hungariae... Budapest 1938. III. 2167.: De institutione morum.

60 Scriptores rerum hungaricarum tempore ducum regumque stirpis Arpadianae gestarum. Edendo operi praefuit Emericus Szentpétery. Vol. II. Budapest 1938. 363–440.: Legenda Sancti Stephani regis maior et minor, atque legenda ab Hartvico episcopo conscripta. Ed. E. Bartoniek. 441–460.: Legenda Sancti Emerici ducis. Ed. E. Bartoniek. 611–627.: Libellus de institutione morum. Ed. Josephus Balogh. Az István-legendák (XI–XII. sz.) és az Imre-legendák (XII. század első fele) korábbi kiadásait lásd: Stoll B. – Varga I. – Kovács S.: A magyar irodalomtörténet bibliográfiája 1772-ig. Budapest 1972. 187–188. Legenda S. Stephani regis minor (Szentpétery: op. cit. p. 399. Cap. 7.): „Iam die advesperascante antequam in domo lucerna accenderetur, unus eorum audact [er] sub obscuro ingressus est et ad ingulum ensem nudatum sub clamide tegebat. Dum pedem inhiberet, ubi rex quiescebat, revera celesti impulsu gladius corruit, percussusque in terram tinnitum reddidit. Statim expectatus causam requisivit, et tamen quid fuisset, presciverat. Vir ille anxius obruit, consilium furoris sui recognovit, doluit accessit, procubuit, vestigia regis amplexatus est, se deliquisse fatebatur, sibi indulgere precabatur. Veniam quentem non avertit, facinus facile dimisit, idemque iussus traditionis conscios aperuit.” Leg. minor S. Stephani regis (Szentpétery: op. cit. p. 430–431. Cap. 16.): „Tandem per misericordiam dei dignis centuplicari retributionis bravio, tactus febri cum sibi diem transitus imminere non ambigeret, accersitis episcopis et primis palatii de Christi nomine gloriantibus, primum cum eis tractavit de substituendo pro se rege. Deinde paterne monuit illos fidem orthodoxam servare...” Legenda S. Emerici ducis. (Szentpétery: op. cit. p. 453–454. Cap. 4.): „Contigit autem, ut dum nocte quadam orationis causa secreto, uno totum contentus famulo, vetustissimam et antiquissimam, que in Besprimiensi civitate ad honorem pretiosissimi Christi Georgii fabricata est, intraret ecclesiam, ibique orationi vacando, quid acceptabilius offerret deo, penes se retractaret, subito lumen cum ingenti claritate totum ecclesie circumfulsit edificium, in quo vox divina in supernis sic insonuit: «Preclara est virginitas, virginitatem mentis et corporis a te exigo. Hanc offer, in hoc persta proposito.»”

61 Wiese téves katalógusjegyzete nyomán Thieme-Becker, Stange Szt. László és Imre oltáráról beszél, Cidlinská pedig Szt. István és László oltárának nevezi a mateóci főoltárt.

62 Trajdos szerint az oltárt a magyar királyok temetése ünneplés témájának szentelték, tehát funerális alapítás. Ennek az értelmezésnek bizonytalanságát és az Ulászló-teória ad absurdumig vitelet mi sem bizonyítja jobban, minthogy másutt azt írja: „Néhány dolog azt suggerálja, hogy az ifjú király alakjában nem Imréről van szó. Először is attributumának, a lilíomnak a hiánya, a páncélban való megjelenés, a kard és a lándzsa. A lándzsának különleges szerepe lehet. Ulászló úgy halt meg, hogy Kodzsa Khizr janicsár levágta a fejét és lándzsára szúrva vitte a szultán elé. A lándzsa ily módon Ulászló attribútuma.” Trajdos szerint a Vir dolorum jelenetén látható Olajfák hegyének pohara és az oltár ábrázolása is a vámai tragédiával van kapcsolatban, ugyanis Ulászló a törökökkel kötött béke alkalmából az eucharistiára tett esküt. Az oltár ezen ábrázolása

kiengesztelő elégtétel a megszegett esküért. (Trajdos: i. m. 1973. 13., 46., 19., 102.)

63 Oxford, Bodleian Library Rawl. liturg. d. 6. Trajdos figyelmét e jelenet teljesen téves értelmezésétől eltekintve elkerülte, hogy az újabb kutatások szerint bebizonyosodott: az említett imakönyv nem III. Ulászlót, hanem a lengyel trónon öt követő unokacséét ábrázolja, és mind történeti, mind stíluskritikai alapon a miniatűrök 1460/70 körül készültek, tehát jóval a mateóci oltár keletkezése után. (Z. Pelczynski: Nieznane Polonicum w Oxfordzie: Polska 1973. 2. szám. 24–25.)

Imre szüzességi fogadalmának jelenetén a mondatszalagon olvasható: „Preclara est virginitas, virginitatem mentis et corporis a te exigo h” szöveget a legenda alapján pontosan tovább folytathatjuk: „hanc offer in hoc persta proposito”. Így Trajdosnak a „h”-val kezdődő szó Csánky féle „hemerice” kiegészítésének helyességét illető kételyeire a válaszuk: Imre legendájából a veszprémi isteni szózat szövegének pontos idézetét találjuk az oltáron, tehát nem általában egy „sanctus rex”-re utaló szövegről van szó, mely Trajdos szerint III. Ulászló lengyel királyra is alkalmazható.

64 P. E. Schramm: Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert. II. Stuttgart 1955. 492.

65 A kard a hercegséget jelképezi, ez szó szerint olvasható a Képes Krónikában. Dercsényi D. – Csapodi K. – Mezey L. – Geréb L.: Képes Krónika. Budapest 1964. I–II. 44., 117. Bilderchronik, Chronicon Pictum, Chronica de Gestis Hungarorum. I–II. Budapest 1968. 124.

66 Wolf R.: Szent Imre a képzőművészetben. Budapest 1930. 5. Gerevich T.: Szent Imre a magyar művészetben: Budapesti Szemle 218 (1930) 199–212. — Miskolczy István feljegyzéseit (1609) közölte J. F. von Müller: Zeitschrift von und für Ungarn, szerk.: L. v. Schedius. Pesth 1804. Balogh J.: Márton és György kolozsvári szobrászok. Kolozsvár 1934. 45–46., 83. S. Dragomir: Vechile biserici din Zarand și cititorii lor în sec. XIV și XV.: Anuarul comisiunii monumentelor istorice secția pentru Transilvania 1929. Cluj 1930. 234., 252., 258. Radocsay: i. m. 1954. 109., 125., 142., 160., 168., 177., 202. — K. Kahoun: Neskorogotická architektúra na Slovensku a Staviteľia východného okruhu. Bratislava 1973. 47. kép.; Radocsay: i. m. 1955. I,XXXI., CXXVII. táblák.

67 Az Árpád-ház három férfiszentjéről Péter András nyomtatásban meg nem jelent tanulmánya a legalaposabb munka. Péter A.: Árpád-házi Szt. István, Szt. Imre és Szt. László a középkori művészetben. Kézirat a budapesti Szépművészeti Múzeum Könyvtárában 3214/1. Varju E.: Az Árpádok ábrázolása: Csánky D. szerk.: Árpád és az Árpádok. Budapest 1907. 329.; Tarczai Gy. (Diváld K.): Az Árpád-ház szentjei. Budapest é. n. [1930] 50., 157–159.

68 Lepold A.: Szt. István király ikonográfiája: Szt. István emlékkönyv, III. Budapest 1938. 128.; Berkovits I.: A Képes Krónika és Szt. István királyt ábrázoló miniatűrjai: Magyar könyvszemle, 1938. 1–20. — A fametszet származásáról nem egyezők a vélemények, de túlsúlyban vannak az Ulm mellett szóló érvek. Az 1460–70 körüli datálást megerősíti az István-legendának egy 1471-ben keletkezett német változata. A szöveg német átdolgozásában különös hangsúlyt kap az az indoklás, hogy István miért kapott a papától keresztet. Érdekes ebből a szempontból az a XV. század folyamán elterjedt legenda is, mely az andechsi Szent hegyen őrzött XII. század közepi ún. „Nagy Károly győzelmi keresztjéről” azt tartja, hogy egy Magyarországra irányuló hadjáratban elveszett, és ahol István király újra megtalálta, azon a helyen alapította Magyarország első keresztény templomát. (Die Frühzeit des Holzschnitts. Staatliche Graphische Sammlung, München 1970. 33. kép és 49. kat. szám; Visketeli A.: Eine deutsche Fassung der Stephanslegende aus dem Jahre 1471.: Magyar Könyvszemle, 1968/1. 129–145. Der Schatz vom Heiligen Berg Andechs. Kloster Andechs 1967. Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum, München, 12. kép és kat. szám.) — A Szt. Istvánhoz kapcsolódó Szt. Kereszt ereklye kultuszával Kovács Éva foglalkozik készülő tanulmányában.

69 Szent királyaink néhány ismertebb együttes ábrázolása: — Koronázási palást (1031): Szt. István és Imre (E. Kovács: Casula Sancti Stephani Regis. Acta Historiae Artium V. (1958) 181–221.) — III. András házioltára (1295 körül, Bern, Historisches Museum): Szt. István, Imre és László (Gerevich T.: Magyarország románkori emlékei. Budapest 1938. 242.) — A zsegrai templom diadalívének freskója (1390 körül): Szt. István és László (Radocsay: i. m. 1954. 241.) — A nápolyi Santa Maria di Donna Regina freskója (XIV. sz.): Szt. István és László (E. Bertaux: Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV. Napoli 1899. 50.) — Nagy Lajos díszes, ezüst palást-csatja (korábban könyvtábladísznek tartották, 1370 körül, Aachen, Székesegyház kincstára): Szt. István, Imre, László ötvösművi figurái: Dercsényi D.: Nagy Lajos kora. Budapest 1942. LXIII. tábla; — Kolozsvári Márton és György elpusztult nagyváradi bronzszobrai (1370 körül): István, Imre, László. Balogh Jolán szerint a bronzszobrok ikonográfiai hatása érződik a bihari és erdélyi freskókon a XIV. században: a kristályi, mezőtelegdi, biharremeteki, almakeréki (Málámcra) freskók a három szent király együttes ábrázolásával. (Lásd Balogh, Radocsay, Dragomir a 66. jegyzetben.) — Egy felvidéki bencés kolostorból származó kalendárium miniatűrja (1432, München, Bayrisches Staatsbibliothek, Clm 21590): Imre, István, László együttes ábrázolásával.

(M. Kučera: Ikonografia Slovenského Kalendára z r. 1432.: Zborník Filozofickej Fakulty Univerzity Komenského XXVI [1975] 97–133. 13. kép). – A beszercebényai Mária-templom Borbála-kápolnájának konzolfigurái (1478 körül), – a szépehelyi főoltár (1470–80), – a vitfalvi oltár (1480 körül) mindhárom királyunkat bemutatják. (Lásd Kahoun, Radocsay a 66. jegyzetben.) Szent királyaink számtalan XV–XVI. századi táblaképi és faszobrászati ábrázolását lásd Radocsay: i. m. 1955. 524–525. és Radocsay: i. m. 1967. 235–236. ikonográfiai mutatók alapján. Kőszobrászati példa: Szt. István, Imre, László, tufaszobrok a kassai dóm északi keresztthajó oromzatáról, 1490 körül, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 55. 1573–75. (Marosi E.: Tanulmányok a kassai Szt. Erzsébet templom építéstörténetéhez, III.: Művészettörténeti Értesítő, 1971. 261–290., 40–42. kép); XVI. század eleji külföldi ábrázolások: Gian Francesco da Tolmezzo: Keresztrefeszítés, Zágráb (Zagreb), Püspöki Palota oltárképe (1505 körül) (G. Gamulin: Dodatak za Gian Francesca da Tolmezzo: Peristil 4 [1961] 81.); Hans Sebald Beham fametszete 1527 után (C. Dodgson: The patron saints of Hungary. A Woodcut by Hans Sebald Beham: The Burlington Magazine, XIV [1908] 301. [mindhárom királyunk ábrázolásával]).

70 Marosi E.: A XIV–XV. századi magyarországi művészet európai helyzetének néhány kérdése. Ars Hungarica, Budapest 1973. 36. Az uralkodók ilyen ikonográfiai típusainak megfogalmazása hasonló módon megy végbe a szomszédos országokban is, az állandó attribútumok fenntartása mellett a szentek mindig a kor divatos öltözékét öltik magukra. (Vencel Csehországban, Leopold Ausztriában.)

71 A szépehelyi főoltárról Radocsay: i. m. 1955. 437. CXCVII. tábla; A bécsiújhegyi oltárról: Ausstellung Friedrich III. Kaiserresidenz Wiener Neustadt St. Peter an der Sper. Wiener Neustadt 28. Mai bis 30. Oktober 1966. 401–402. Az oltáron a királyok neveinek feliratai tévesek: a koronásan, szakállal, bárdal és címerpajzsral ábrázolt László felett „S. Emericus kunig”, a hercegi kalapban, országalmával, pálmával ábrázolt szakállatlan ifjú Imre felett „S. Stefanus kunig” és a koronás, szakállas, lándzsát és címerpajzsot tartó idős István fölött „S. Ladislaus kunig” felirat olvasható. A képi ikonográfiai típus tehát hibátlan, a feliratokat lehet, hogy nem a festő maga készítette és így történetelt a tévedés, illetve Ausztriában már idegenek voltak ezek a szentek.

72 Szt. László legendák ábrázolásait freskókon lásd Radocsay i. m. 1954. XVII., XVIII., XIV., XC., XCI. táblák.

73 Radocsay: i. m. 1955. 33. Gerevich Lászlóné: Vásári Miklós kódexei. Művészettörténeti Értesítő, 1957. 133.; Levárdy F.: A Bibliotheca Vaticana, a Morgan Library és az Ermitage Magyar Anjou Legendáriuma. Művészettörténeti Értesítő, 1964. XIII/3. 161. Levárdy F.: Il leggendario ungherese degli Angio conservato nella Bibliotheca Vaticana, nel Morgan Library e nell'Ermitage. Acta Historiae Artium IX (1963) 75–138.

74 Magyar Anjou Legendárium. Hasonmás kiadás bevezető tanulmány és összeállítás: Levárdy F., Budapest 1973. XI, III. legenda, 1–4. jelenet.

75 Wolf: i. m. 4., 6.

76 A lengyel Imre legenda a Lysa Góra-i Szt. Kereszt bencés apátság alapítomondágjaként a zaránodlatokra való buzdítás céljából a XIV. sz. második felében Długosz Historica Polonica-jában jelenik meg, erősen másodlagos történeti forrásértékkel, más magyar legendák, így a váci egyház alapítomondágának hatása alatt. (Dömötör T.: Árpád-házi Imre herceg és a csodaszarvas monda.: Filológiai Közlemények, 1958. 317–323.) Kardos T. megjegyzései, u. o. 323–325. Tóth S.: Magyar és lengyel Imre legendák. Acta Universitatis Szegediensis de Attila József nominata. Sectio historica XI. Szeged 1962. Ismertetik Kubyinyi A.: Századok 99 (1965) 281. Nagyon valószínűnek tartjuk Kardos feltevését, aki a lengyelországi Imre-legenda szarvasvadászat motívumának keletkezésénél a Szt. Eustachius-monda hatására utal. Elég a waweli katedrális 1467. körül keletkezett Szentháromság-oltárának jeleneteit szemügyre venni ahhoz, hogy a jelenetekből mindkét legendát kiolvashassuk. (Lásd Walicki: i. m. 1961. 64. kép.) A legendának a szarvasvadászat motívumán kívül másik összetevője az, hogy a szent kereszt ereklelye Imréől származna. Trajdos szerint Zofia Holszańska azért alapította a mateóci oltárt, hogy kifejezze a Jagellók különös tiszteletét a szent ereklelye iránt, melyet szerinte Szt. Imre és Szt. István alapítottak. Trajdosnak ez a tévedése is az Ulászló teória további következménye.

Másfelől valószínű, hogy a Szt. Istvánhoz fűződő Szt. Kereszt ereklelye-kultusz oly erős lehetett, hogy Długosz a Lysa Góra-i Kereszt hitelességét ezzel csak megerősítette. V. ö. 68. jegyzettel.

77 J. Ross: Wedrówki malarza Teofila Stancla: Malopolskie Studia Historyczne II. 2/3, Kraków 1959. 97–105.; J. Ross: Ze studiów nad twórczością malarza Teofila Stancla: Biuletyn Historii Sztuki XXVII. (1965) 4. szám. 319–322.; E. Polak–Trajdos: Wzjęty artystyczne polski ze Spisem i Słowacją do połowy XV. do początków XVI. wieku. Rzeźba i malarstwo. Wrocław, Warszawa, Kraków 1970. (Recenzioja: T. Dobrowolski: Studia Historyczne XIV [1971] 593–601.); E. Polak–Trajdos: Dzieje twórczości Jakuba z Nowego Sącza: Rocznik Sąddecki XII (1971) 523–573.

Kéziratom lezárása (1974. december) után jelent meg J. Gadowski: „Bevezetés a XV. századi kislengyelországi táblaképfestészet vizsgálatához (1420–1470)” című tanulmánya. (J. Gadowski: Wstęp do badań nad malopolskim malarstwem tablicowym XV wieku (1420–1470): Folia historiae artium, XI (1975) 37–80. –

A. M. Olszewski: „A kislengyelországi későgotikus művészet grafikai előképei”-t vizsgáló könyve hézagpótló jelentőségű a kislengyelországi művészet kutatásában. (A. M. Olszewski: Pierwotory graficzne późnogotyckiej sztuki Malopolskiej. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975.) – A. C. Glatz legutóbb újabb szépségi műveket tulajdonított a Mateóci Mesternek: a granasztói (Határhely, Hranice) oromsücsöket, 1430 körül és a Szlovák Nemzeti Múzeum egy ismeretlen helyről származó püspököt ábrázoló tábláját, 1440–50. Ez utóbbi olyan közeli rokonságot mutat a nedeci oltár stílusával, hogy szerintem is a Mateóci Mester munkájának tekinthetjük. (A. C. Glatz: Doplnky k Spíšské tabul'ovej mal'be z obdobia 1440–1540.: Zborník Slovenskej Národnej Galérie. Galéria 3. Staré Umenie, Bratislava 1975. 23–60.)

DIE PROBLEME DER KUNST DES MEISTERS VON MATZDORF

Die Tätigkeit des Meisters von Matzdorf (Mateóc, Matejovec) bietet ein sehr interessantes Problem vom Standpunkt der Stilentwicklung, die im Laufe der 50-er Jahre des 15. Jahrhunderts in der Malerei sich abgespielt hat, nämlich den endgültigen Übergang vom weichen Stil zu dem härteren. Andererseits beleuchtet sie das Problem wie in der mittel- und osteuropäischen Kunst anstatt der Suche nach nationalen Merkmalen nach regionalen Entwicklungen geforscht werden mußte. Die Arbeiten des Meisters stammen aus dem – im Mittelalter einander benachbarten – Oberungarn und Klempolen. Das Problem im Zusammenhang mit der Tätigkeit des Meisters bedeutet eine Untersuchung des Stiles einer Werkstatt, die für beide Gebiete gearbeitet hat. Es wirft die methodischen Probleme auf, wie man die Arbeiten der Gesellen, die in einer Werkstatt und in dem selben Stil arbeiten, voneinander unterscheiden kann. In dem Oeuvre des Meisters ist die Feststellung der klempolnischen Werke sehr fraglich, obgleich die meisten Tafeln aus diesem Gebiet stammen. Der Artikel versucht keine künstliche Meisterkonstruktion, sondern eine ausführliche Zusammenfassung über die sog. Sandeczer Schule zu geben, wobei auch solche unbekannten Werke in Betracht gezogen werden, wie z. B. die Passionszenen eines verlorengegangenen Altares aus Biecz. Zuerst wird eine Gruppe der Werke der ungarischen und polnischen Tafelmalerie untersucht, die in der Art der Aufarbeitung des böhmischen Stiles eben dieselben Merkmale zeigt und auf die die Kunst des Meisters von Matzdorf sich stützt. (Die Anbetung der Könige von Aranyosmarót, zwei Altarflügel aus Ptaszkowa zwei Dreiecksgiebel vom Bartfelder Andreasaltar usw.)

Folgende Werke werden neben dem Matzdorfer und Nedecer Altar am ehesten dem Stil des Meisters entsprechend behandelt, nämlich die kleine Kreuzigung aus Korzena, die Flügel des Kaschauer Antoniusaltares und zwei Dreiecksgiebel mit Propheten aus Grybów, die Letzteren sind bis jetzt ziemlich unbeachtet geblieben. Bei der Untersuchung des Nedecer Altares wird festgestellt, daß hier der Meister von Matzdorf die Ergebnisse von Matzdorf bereits benützt hat und sie noch weiter entwickelte. Ein bestimmter Unterschied zwischen den polnischen Werken und den Altären von Matzdorf und Nedec wird damit erklärt, daß auf den beiden erwähnten Altären im Gegensatz zu den polnischen Werken ein bestimmter Einfluß der Nürnberger Malerei und mit Konrad Witz's Kunst parallele Tendenzen festzustellen sind.

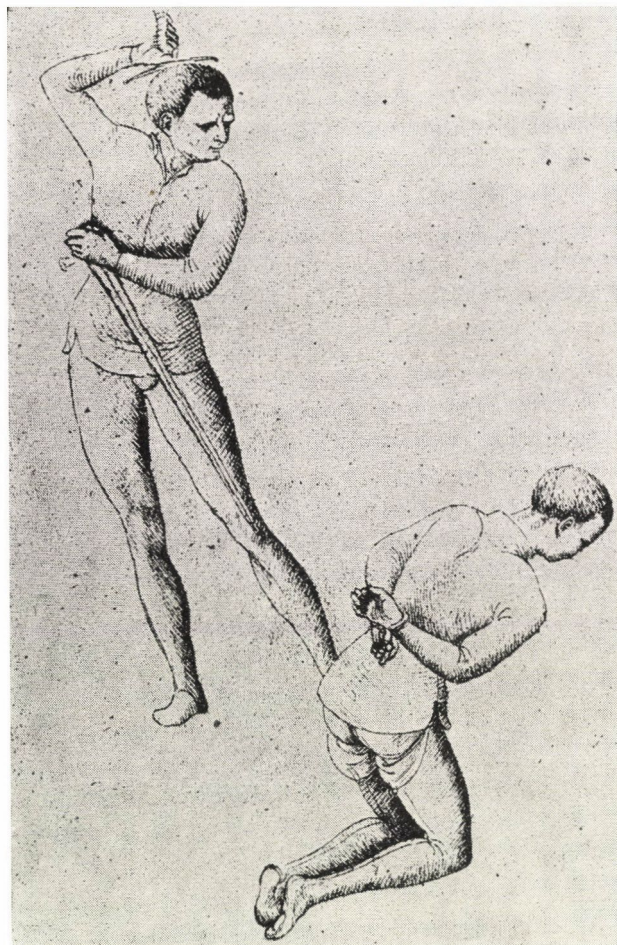
Das Erscheinen der Gestalt des Hl. Bernhardin von Siena auf dem Matzdorfer Altar wird als eine Folge der von Krakau ausstrahlenden Kult des Hl. Bernhardin von Siena untersucht und bei der Datierung des Altares einbezogen. Die Verehrung des Heiligen nördlich der Alpen verbreitete Johannes Kapisztrán, der erst im Jahre 1453 in Krakau ankam, wo er ein Kloster zu Ehren des Hl. Bernhardin von Siena gründete. Die Gestalt erscheint auf dem Altar zu Lopuszna, außerdem auf der kleinen Kreuzigung aus Korzena und auf einem in 1945 in Grybów verbrannten Altar. Alle Drei zeigen eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Altar zu Matzdorf. Dieser Typ ist die früheste Abbildungsweise des Hl. Bernhardin, wo die strahlende Tafel mit den Triagramma, noch nicht mit dem Kreuz versehen war.

Der Meister von Matzdorf erhielt seinen Namen nach dem Hauptaltar zu Matzdorf, der dem Hl. Stephan, dem ersten König von Ungarn, entsprechend dem Patrocinium der Kirche, geweiht ist. Auf dem Mittelbild des Altares sind die Gestalten des Hl. Stephan und seines Sohnes des Hl. Emmerich und auf den Flügeln Szenen aus ihren Legenden dargestellt. Dadurch, daß die ausländische Literatur den Inhalt dieser Szenen oft missversteht, war eine ausführliche Behandlung der Legenden und der Ikonographie der Hl. ungarischen Könige im abschließenden Teil der Arbeit nötig. Es ist auch der Aufmerksamkeit der Forschung entgangen, daß die Reihenfolge der Propheten bei den einzelnen Szenen nicht zufällig ist. Unter den zwölf Propheten in der Mitte sind nur zwei königliche Propheten, diese sind auf dem Mittelbild, Salomon über dem Hl. Stephan und König David über dem Hl. Emmerich, was darauf hinweist, daß beide ungarischen Könige auch das Ideal eines christlichen Herrschers verkörpern.

Das Manuskript der vorliegenden Arbeit wurde im Jahre 1974 abgeschlossen und für die „Annales de la Galerie Nationale Hongroise“ abgegeben. Die Zeitschrift ist aus technischen Gründen bis heute nicht erschienen.

A „KRISZTUS KERESZTELESE” ÁBRÁZOLÁS EGY KOMPOZÍCIÓS PROBLÉMÁJÁRÓL

Mantegna 18. század végén elpusztult római Krisztus keresztelését ábrázolt freskója csak leírásokból ismeretes, melyek hangsúlyozzák kecsességét, finomságát, kis méretét — Tietze-Conrat szerint kis mérete ellenére mégis hatással volt egy nagy jelentőségű alkotás létrehozására. A freskónak Vasari által leírt, csodált, egyik alakja annyira megragadta a fiatal Michelangelot, hogy később megismételte Csatakartonján a földön ülő, nadrágot húzó, erőteljes kifejezésű alakban. A leírások, analógiák, motívum-összefüggések beható vizsgálata, Mantegna-metszetekkel való egybevetése alapján felismerhetők tűnik a freskó néhány más részlete is, hatása a további fejlődésre, kapcsolata az előzményekkel, s részeinek továbbélése más témájú mantegneszk metszetekben.



1. Pisanello: Rajzvázlat Gentile lateráni freskója után. Párizs, Louvre

Raffaello-Raimondi „Gyerme gyilkosság” metszeteinek mantegneszk motívumokkal kapcsolatos egyik alakja, (4. a kép) a bal oldali hóhér [1]—mely közvetlen átvétel, vonásról-vonásra megfelelője a Mantegna utáni I. F. T. jelzésű „Kígyó ölő” [2] metszetének (3. kép) — további motívumtörténeti összefüggéseket világít meg. Ugyanezt a metszetalakot alkalmazta Jean Duvet 16. századi metszetén, az Angyalharcon [3], a raffaelloi alakhoz képest fordított nézetben és felöltözve. Mozgásában, felépítésében teljesen megegyező Masolino Castiglione Olona Baptistériumában Keresztelő János lefejezése jelenetében szereplő kardos hóhér alakjával. [4] (2. kép) Innen pedig még tovább követhető vissza a motívum a Pisanello (vagy műhelye) rajzig (1. kép), mely a San Giovanni in Lateranóban levő Keresztelő János élete elpusztult freskosorozatának emlékét tartja fenn. [5] Tehát a pisanelloi és masolinói alak alakult át a Mantegna ruhátlan Kígyó ölő-jévé, majd a Raffaello ruhátlan hóhérává, s Duvet felöltöztött kardos angyalává.

A Pisanello és Masolino motívum Keresztelő János élete sorozatában szerepelt, de minden valószínűség szerint Mantegna vonatkozó alakja is ezzel a témával kapcsolatos. Mantegna 1488–90-ben készült római freskóján — mely VIII. Ince magánkápolnájában volt a Belvedereben — (a 18. században lebontották s csak leírásokból ismeretes — Chattard-nál [6]) Keresztelő János lefejezésénél szereplő egyik alak leírása, a függőlegesen tartott karddal ezt a „Kígyó ölő” motívumot idézi. S a „Kígyó ölő” metszet, s a British Museumban levő rajz feltehetően ennek a Mantegna freskónak az emlékét őrzi. S innen, a mantegneszk metszetről jutott tovább — és Michelangelo Csatakartonján keresztül — a Raffaello-Raimondi „Gyerme gyilkosság” metszetre ez a karakterisztikus mozdulatú ábrázolás.

A Pisanello, Masolino és Mantegna freskók motívum-összefüggésének megvilágítása szempontjából jelentős a mantegneszk „Kígyó ölő” metszet, annál is inkább, mivel csak a Masolino freskó maradt fenn ezek közül. További részleteik összevetése mutatja, hogy aligha véletlen az összefüggés és nemcsak motívikai, hanem az ikonográfiai típus szempontjából is jelentős. Éppen a motívum-összefüggéseken keresztül adódik lehetőség egy ikonográfiai típus értelmezésére is. Masolinot a Rómában ért döntő hatású élmények között a San Giovanni in Laterano freskóciklusának jelentőségére mutatott rá Vayer [7], és arra, hogy ez az 1427-ben megkezdett, majd Gentile da Fabriano halála után Pisanello által folytatott, a Rómába visszatért pápa, V. Márton megbízásából készült freskóciklus beletartozott a római curia restaurációs politikájába, mely a történeti tényezőktől meghatározott szempontokat írta elő egy monumentális egyházművészeti kompozíció számára. A Castiglione Olona Baptistériumában levő freskóciklus pedig Branda Castiglione mecénási tevékenységének körébe tartozott, aki „egész művészetpártoló tevékenységével belekapcsolódott a pápa monumentális propagandájának általános tendenciába”. [8]

A Gentile — Pisanello lateráni freskóciklusát fenntartó rajzcsoporthoz tartozó motívumai és a Castiglione Olonai freskosorozat vonatkozó motívumai további részleteinek össze-



2. Masolino: Keresztelő Szt. János sorozatból, részlet. Castiglione Olona. Baptisterium

vetése is bizonyítja az összefüggéseket. Masolinónál a „Keresztelő János a börtönben” jeleneten az előtte álló „sgherro, pribék” (6. kép) vonásról-vonásra pontosan megfelelője a Pisanello rajzon ugyancsak a Keresztelő bebörtönzésén szereplő egyik katonának. (5. kép) [9]. A jelenetek kompozícióban, elrendezésben is erős rokonságot mutatnak, és ugyancsak a leírásokból következtetve, Mantegna római freskó-sorozatával is.

Nem ennyire vonásról-vonásra hűen átvett a „Krisztus keresztelése” (8. kép) [10] kompozíciójának motívuma, de az analógia mégis igen lényeges, s éppen, mivel nemcsak mozdulat-motívum előképet jelentett, hanem az ikonográfiai típus hasonló megoldását példázza. A kompozíciónak azt az új típusát, melynek értelmezésére éppen az egyezések szolgáltathatnak módot. A „Krisztus keresztelése” jelenetének Castiglione Olona Baptisteriumában a ruhátlan alakok csoportjának egyike — melynek hátaktjánál kiemelik a természetanulmányozás utáni, s antik utáni jelleget [11] —, az ingét fején keresztül lehúzó ruhátlan keresztelkedő ugyancsak megtalálható a Gentile utáni Pisanello rajz (7. kép) Krisztus keresztelésén,

[12] csak sokkal erőteljesebb mozgásban, jobban előrehajolva, profilban.

E fürdő-fázó csoport — mely már Schmarsownak Michelangelo Csatakartonját juttatta eszébe — egyikének, a földön ülő, nedves lábára nagy erőfeszítéssel nadrágot húzó alaknak a motívuma Mantegna „Krisztus keresztelése” freskóján is szerepelt Rómában, ez Vasari, majd Chataud és Taja leírásából ismeretes. Tietze — Conrat és Fiocco Mantegna ez alakjának Vasari által említett csodálói között vélték látni a fiatal Michelangelót, aki ezután ezt a motívumot átvitte csatakartonjára.

A későbbiek folyamán Rubensnél (12. kép) és Poussinnél (24. kép, 19. kép) tűnik fel ugyanez a motívum „Krisztus keresztelése” kompozíciókon. Michelangelo Cascinai csatakartonjával foglalkozva Köhler [13] mutatott rá, hogy Rubens 1604-ben, Mantuában a jezsuiták temploma számára festett Krisztus keresztelése c. művében, mely Antwerpenbe került — a jelenet résztvevői között olyan motívumokat alkalmazott, melyek arra utalnak, hogy Rubensnek a csatakarton eredeti részét is látnia kellett. Held [14] utal arra, hogy a Rubens-képpel foglalkozó irodalomban általánosan számon tartják a Michelangelo hatást, különösen a jobb oldali, nadrágot húzó, földön ülő öreg alakjánál. Ezt az alakot alaposabban megvizsgálva Rubens rajzán (12. kép) arra az eredményre jutunk, hogy ez az alak is részben közvetlenül a Mantegna római freskójáról kellett, hogy átkerüljön Rubenshez. Összevetve egy Mantegna után készült rajzzal (13. kép), annak az arckifejezése, mozdulata közelebb van a rubensi alakhoz, s éppen nem véletlen hogy a nagy flamand mester a fürdő katonák motívumát szintén Keresztelés jelenetben használta fel. Rubensnek a Mantegna római freskó-



3. Mantegna után, I. F. T. jelzéssel: Kígyó ölő. Rézmetszet



4a. Raffaello-Raimondi: Bellehemi gyermekgyilkosság, részlet.

jával való kapcsolatára eddig nem történt utalás a szakirodalomban.

A leírások, motívumanalógiák, Mantegna-metszet-alakok és a későbbi Rubens és Poussin kompozíció alakjainak az összevetése arra enged következtetni, hogy Mantegna más témájú metszeteinek alakjai is a Mantegna római freskójának kompozícióját és alakjait tarthatták fenn. Mantegna más metszeteivel kapcsolatosan is felmerült azoknak elpusztult freskóival való összefüggése. [15]

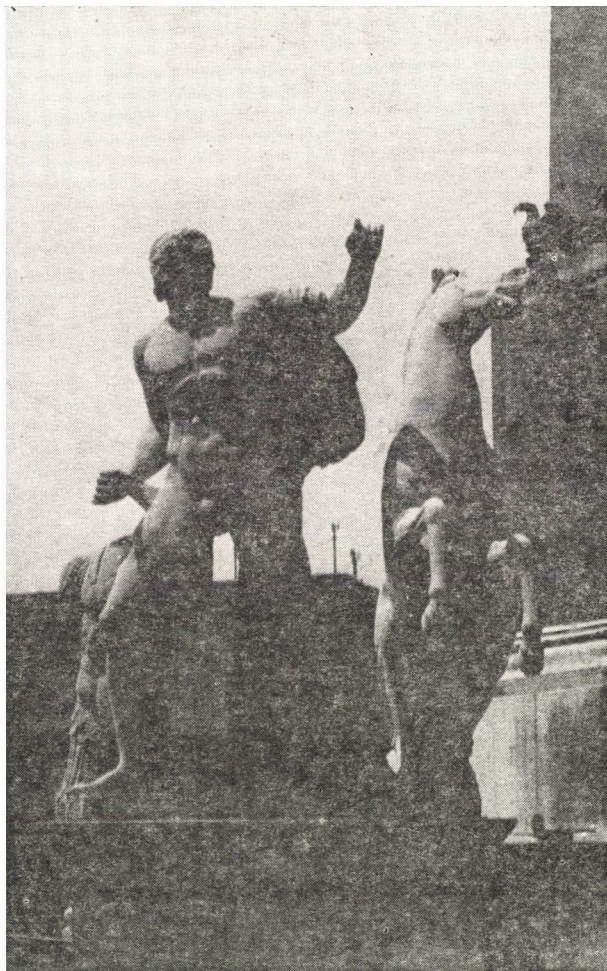
Ahogy a „Kígyó ölő” metszet a Masolino és Pisanello motívumokkal való rokonságból és a leírásokból következtetve Mantegna római freskójának emlékét őrzi, úgy egy másik Mantegna metszet több alakjának a Rubens kompozíció alakjaival való összevetése is ugyanerre az eredményre vezet. Több alaknál jól felismerhetően a mantegneszk „Virtus Combusta” metszet néhány alakja szolgált előképpül, azok, melyek a Michelangelo Csatakartonon is felismerhetők. A cascina-i csata kartonján a jóformán középponti figuraként előrerohanó katona – mely alak a kartonon csak derékig látszik, de a hozzá készült Albertinában levő rajzon jól látható a jellegzetes lábtartás – Rubens jobb oldali csoportjának középső alakján tűnik fel. Mutatva a michelangelói alakok jellegzetességeit, egy alakká formálva és pontosan érzékeltetve a mantegneszk „Virtus combusta” (14. kép) metszet szembenézethetően ábrázolt előrerohanó alakját is. Ugyanez a metszet, s felismerhetően a Michelangelo-rajz szolgáltatott előképet a rubensi kompozíció (12. kép) két oldalt álló alakjához és János ábrázolásához is. Feltételezhető, hogy ezek az alakok nemcsak a metszeten, hanem a római Mantegna „Krisztus keresztelese” kompozíción is ábrázolva voltak, s innen szolgáltak előképpül a rubensi alakhoz. Ahogy a földön ülő nadrágot húzó alakról pontosan ismeretes – Vasari [16], Taja és Chattard leírásából, hogy Mantegna freskóján rajta volt, s innen került át

a Michelangelo kartonra, majd Rubens kompozíciójára, nagyon valószínűnek tűnik, hogy a többi mantegneszk metszet-alak, melyek a Csatakartonon és a rubensi Krisztus keresztelezésén feltűnnek, ugyancsak a Mantegna római freskójával is kapcsolatosak.

A „Krisztus keresztelese” kompozíciók motívum-összefüggései világítanak rá arra, hogy „Gentile és Pisanello késő-gótikát és korareneszánszot sajátos együttesben ötvöző freskóciklusai” hatására nemcsak Masolino reagált érzékenyen, ahogy erre Vayer rámutat, és ahogy ezt Masolino Castiglione Olonai freskói is mutatják, hanem még Mantegnánál is erős ennek a kisugárzása. És a motívum-összefüggéseknek a kompozíciók ikonográfiai típusa megvilágításánál is megvan a jelentőségük.

Ezt a típust, ahol a Krisztus kereszteleését összekapcsolják a nép kereszteleásával, ahol megjelennek a nép ruhátlan, vetkőző-öltöző alakjai, Küntle [17] és Réau ikonográfiai műveikben egy a tradíciót megtörő típusnak értelmezték, az alkotók önkényeskedésének.

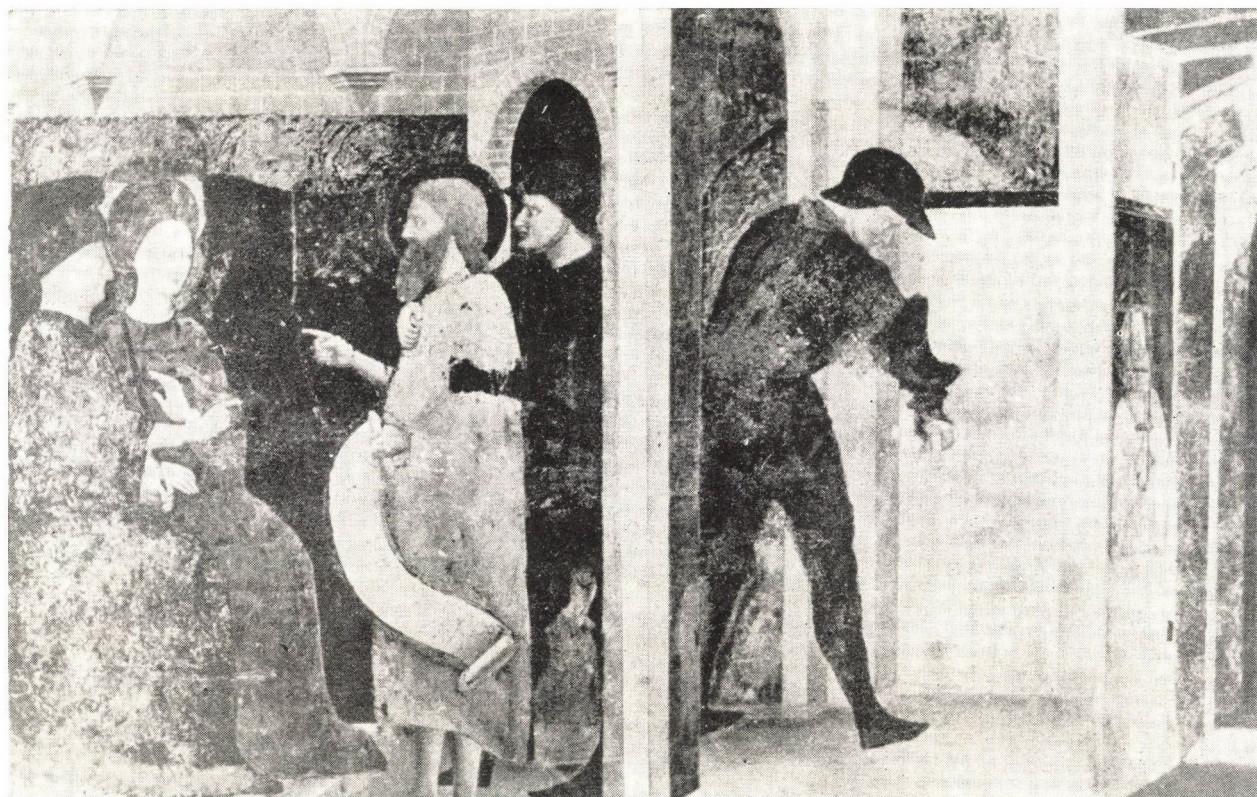
A motívum-összefüggések alapján megállapítható, hogy ez a Keresztelés típus nem Masolinónál tűnik fel először, hanem már előbb, a Lateráni San Giovanniban és a festők önkényeskedéséről egyik helyen sem lehet szó, hanem éppen a művészeknek szigorúan előírt program követéséről. Meg kell nézni, mik lehettek azok a meghatározott történelmi körülmények ezúttal, amelyek ebben az időben mind Rómában, mind Castiglione Olonában, majd később Mantegna római freskója idején szükségessé tették az addigi ikonográfiai típus megváltoztatását, mely nem véletlen, s nemcsak a korareneszánsz valóságmegfigyeléseinek a diadalmaskodása, hanem a megrendelők által megszabott program része.



4b. Monte Cavallói Dioszkuros. Róma



5. Pisanello: Rajzvázlat Gentile lateráni freskója után, Heródes lakomája. London. British Museum



6. Masolino: Heródes lakomája és „sgherro”. Castiglione Olona, Baptisterium



7. Pisanello: *Gentile lateráni freskója után rajzvázlat: Krisztus keresztelese.*
Parizs, Louvre

A Keresztelő Jánosnak a Krisztus keresztelését és a nép keresztelését egyesítő jelenet bizánci eredetű, a XII. (9. és 10. kép) századtól jelenik meg Bizáncban, a Komnénosok körében, akiknek egyházpolitikája a Rómával való megegyezésre irányult. [18] A ruhátlan keresztkedőknek a motívuma is bizánci eredetű. Felvetődik a kérdés, hogy Itáliában miért éppen itt és miért éppen ekkor jelenik meg ez az egyesítés. Ezt megelőzően a ruhátlan keresztkedőket Krisztus keresztelese jelenetein nem ábrázolták, csak külön mint pl. a Keresztelő Jánosnak a nép keresztelésén 1416-ban, Urbínóban a Salimbeni testvérek; vagy Péter kereszteli a népet jeleneten, a Brancacci kápolnában Masaccionál, és szentek legendájának ábrázolásánál, mint Tommaso da Modena Szt. Orsolya legendájában a királyfi keresztkedésén a fején át ruháját lehúzó kísérő alakjánál. Csak itt jelennek meg az öltöző-vetkőző, ruhátlan alakok.

Az egyesített jelenet öltöző-vetkőző, ruhátlan keresztkedőinek mozgási és felépítésbeli motívumai innen kerültek át a bizánci eredetű egyesített jelenetbe. Erőteljes analógiát mutat éppen a Salimbeni testvérek urbinói freskója, ahol a földön ülő, nadrágot húzó motívum két alakká bontva került át a Masolino „Krisztus kereszte-



8. Masolino: *Krisztus keresztelese. Castiglione Olona. Baptisterium*



9. Krisztus keresztelése. Vatikán (Urbin 2).
(Millet után)



10. Krisztus keresztelése. Bizánci miniatúra.
Párizs, Nemzeti könyvtár. Gr 64. (Millet után).



11. Codex coburgensis: Dionysos-szarkofág,
részlet. (Veste coburg. fol. 165. Nr. 136.
Degenhart után)



12. P. P. Rubens: Krisztus keresztelése.
Párizs, Louvre.

lése" (8. kép) freskó kompozíciójára. Az egyik alakkal a szakállas arca, ing-kivágása egyezik meg, a másiknak a keresztbe tett, két kézzel feketé lábbelijét megfogó beállítás. S a Salimbeniek freskóján a nadrágot húzó, földön ülő alak mellett álló apró figura fejének levélgirlandja hat tovább a michelangelói csatakarton földön ülő, nadrágot húzó alakjára, s a Raimondi metszet alakjára.

A ruhátlan keresztesedők között, az ingét fején át húzó alak a Gentile freskójával összefüggő Pisanello rajzon is szerepelt, a Masolino Castiglione Olonai Krisztus keresztesedésén levő lábbelijét húzó alak, aki ránéz a fő személyre, később megjelenik Ghirlandaio „Krisztus keresztesedésén”; s a földön ülő nedves lábára nagy erőlködéssel nadrágját húzó alak leírását Vasaritol ismerjük Mantegna római freskójával kapcsolatban és Michelangelo csatakartonjával kapcsolatban is. Az ún. „fázó” alakja pedig a Brancacci kápolna Péter keresztesedésének „fázó” alakjával egyezik meg.

Bizánci hatásra mutatott rá Schmarsow [19] Masolino Atyaistenével kapcsolatban, s ezt Brandának a keleti országokban való legátusi tevékenységével hozza kapcsolatba, s Masolinónak magyarországi tartózkodásával, ahol szerinte későbizánci freskóciklusok lehettek elterjedve a templomokban és kolostorokban, és ez nem maradhatott hatás nélkül a toszkán mesterre — írja Schmarsow. Ez az észrevétel annyiban helytálló, hogy a bizánci hatást Branda személyéhez kapcsolja. Valóban úgy tűnik, hogy ez Branda pápai legátusi és zsinati tevékenységével kapcsolatos.

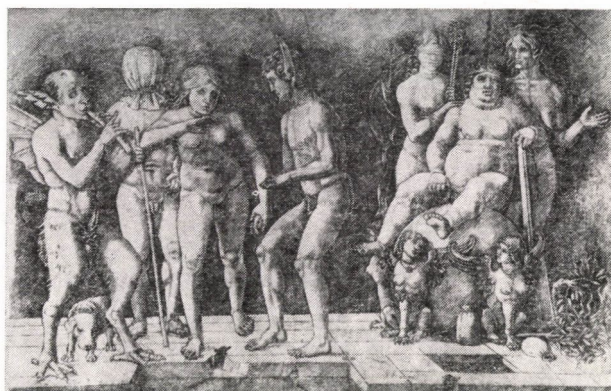
Ez az időszak, a konstanzi zsinattól a firenzei zsinatig, amikor a keleti és nyugati keresztény egyházak uniója ügyének tárgyalása folyik. A causa unionis már a konstanzi zsinattól kezdve nemcsak a skizma megszüntetésének kérdését jelenti, hanem a keleti és nyugati kereszténység unióját is. [20] Már a konstanzi zsinat idején kapcsolatban volt Zsigmond király Mánuel bizánci császárral, és több ízben kifejtette neki véleményét az egyházi unió-

ról. [21] Branda már 1424-ben találkozott Palaiologos VIII. János bizánci császárral Budán, Zsigmond udvarában, nagy jelentőséget tulajdonított az unió ügyének és nagy része volt annak létrehozásában.

„Mind a készülő” kelet-nyugati unió egyházpolitikai tárgyalásaiból, mind a török elleni háború módoszatainak kialakítására irányuló tevékenységből nagy rész nyugodt Brandának pápai és császári érdekeket egyaránt



13. Mantegna után: Nadrágot húzó öreg.
Uffizi, Firenze



14. Mantegna után: Virtus Combusta.
Rézmetszet

az előbbi császár, ezen az 1367-es konstantinápolyi tárgyaláson [23]. Ahogy a budai tárgyalások sikere Nagy Lajosnak, anyjának és környezetének ezen az újrakeresztelési követelésén megdőlt, eredménytelenek maradtak az uniós tárgyalások is, annak ellenére, hogy Palaiologos V. János 1369-ben Rómában áttért a római egyházba, de azt nem követte a két egyház uniója, sem a nyugati segítség a török ellen, ami ennek elsősorban célja volt. Ezeknek a keresztelési kompozícióknak a motívikai változásai minden valószínűség szerint erre kívántak feleletet



15. Piero della Francesca: Krisztus keresztelése.
London, National Gallery.

hordozó vállain" — írja Vayer. Minden valószínűség szerint itt értesült a kelet-nyugati unió egyházpolitikai tárgyalásai alkalmával a bizánci társasáztól annak agályai között a kereszteléssel kapcsolatos félelmükről. Ezek a „Krisztus keresztelése” jelenetek, a Krisztussal egy jelenetben szereplő keresztelkedőkkel, a nép alakjaival, minden valószínűség szerint biztosítást voltak hivatva jelenteni a bizánciak számára, hogy a csatlakozás, az unió nem járhat együtt az újbóli megkereszteléssel — amitől az uniót már régen óhajtó, de az újrakereszteléstől féltő bizánciak tartottak. A keresztelés egyszeri és megismételhetetlen jellegét szegezi le ennek az összevont jelenetnek a jelentése. Eppen ez a pont volt az, ahol az előző században az unió ügye megdőlt, vagy legalábbis ürügyet jelenthetett az uniót ellenző bizánci párt számára.

1367-ben Palaiologos V. János tárgyalt a kelet-nyugati egyház uniójáról Konstantinápolyban a pápai legátussal, miután visszaérkezett Magyarországról Nagy Lajostól, Budáról, mely útjához a bizánciak a török veszedelem ellen olyan nagy reményeket fűztek, s mely eredménytelenül végződött. A bizánciak uniós törekvése elsősorban mindig a török veszély elleni segélykéréssel kapcsolatos. Moravcsik [22] rámutatott, hogy egy bizánci kézirat fényt derít arra, miért volt eredménytelen a császár budai útja, de egyúttal arra is, hogy részben miért hiúsult meg ekkor a kelet-nyugati egyház uniójának ügye. S fényt vet arra is, hogy valóban ezzel kapcsolatos lehetett a Krisztus keresztelését a nép keresztelésével összevont kompozíció a nyugati egyház művészetében az újbóli uniós tárgyalások idején.

Ez a bizánci forrás arról tájékoztat, hogy a magyar király az újrakeresztelést akarta rákényszeríteni Palaiologos V. Jánosra és fiára, Mánuelre, mint ahogy újra megkeresztelte a bulgárok császáranak, Alexandrosnak a fiát is „mintha a mi keresztelésünk haszontalan lenne” mondta Kantakuzenos János, akkori nevén Joasaph szerzetes:



16. Poussin: Krisztus keresztelese, részlet.
Washington

adni. Nem lehet véletlen, hogy éppen itt, Rómában és Castiglione Olonában, miután Branda személyesen találkozott Palaiologos VIII. Jánossal, a pápai monumentális propaganda keretében hozzájárulást mutattak a bizánciaknak adandó biztosítás kinyilvánításához. És Castiglione Olonában, 1435-ben, a freskó dátumának időpontja már a bázei zsinat ideje, amikor a pápa és zsinat hat esztendő huzavonájában a causa unionis ügye új formában jelentkezett és aktuálissá vált a keleti keresztény egyházzal való unió. Ebben Branda mindvégig nagy szerepet játszott, s végül is 1439-ben a firenzei zsinaton az ő aláírása is hitelesítette az egyezményt. [24] Ebben a Castiglione Olonai freskósorozatban a Krisztus keresztelese jelenet különös jelentőségű, a ruhátlan keresztelkedők csoportjával hangsúlyozzák a nép kereszteleésének szentségi és egységesen érvényes jellegét az egész keresztény Európában egyenlő érvénnyel, és újból feleletet adnak a bizánciak kételyére, hogy nem akarják rájuk kényszeríteni az újra megkeresztelést az unióval kapcsolatban. Az összevont kompozíció ezt a szándékot volt hivatva kifejezésre juttatni. Az újakeresztelés veszélye nemcsak a nyugati keresztények túlkapásai alkalmával jelentkezett, a keleti egyház sem tekintette sokszor teljes érvényűnek a latin keresztelest. A ferrara-firenzei zsinat tárgyalásai során többször felmerült ez a kérdés, de a decretumba végül is nem került bele. Az egyik keleti főpap, Gergely, Alexandriából, tagadta a latin keresztelese érvényességét a viták alkalmával, amikor a Filioque ellen is érvet, később aztán elfogadta — mutat rá Gill [25] a firenzei zsinatról írva.

Izidor, orosz pátriárka, akinek nagy szerepe volt az unió létrejöttében, a tárgyalások alkalmával rámutatott a két egyház között megoldandó vitás kérdésekre, mint pl. a keresztelese. [26]

A pápa pedig éppen az újakeresztelés okán inti meg a keleti keresztényeket, akiknek szokásuk volt megkeresztelni egymás hiveit, a görög vagy örmény, tehát a másik egyházhoz tartozó hiveket. [27]

Az egymás hiveinek újakeresztelését tehát nemcsak a magyar király művelte annak idején, hanem időnként a keletiek is gyakorolták, ezzel függ össze a bizánci művészetben megjelent összevont kereszteleési jelenet. A pápa azonban mindig ez ellen foglalt állást, s nemcsak az újakeresztelés ellen inti az egyházakat, hanem a visszaélési szokások ellen is. A keresztelese kérdésének tisztázása tehát lényeges volt az egyházak egyesülésével, elsősorban a török veszély elleni felkészüléssel kapcsolatban, és a latin egyház világos álláspontját tükrözi ennek a képzőművészetben való megjelenése. Ezt a kompozicionális típust alkalmazta Piero della Francesca (15. kép) is Krisztus kereszteleésén, aki az unió idején Firenzében tartózkodott, Domenico Veneziano műhelyében, [28] ahol láthatta azokat a számára érdekes keleti főpapi öltözékeket, s Palaiologos VIII. Jánost is. Ezeket a keleti főpapi öltözékeket a Krisztus keresztelese kompozícióján, s később az Arrezoi sorozatán is megörökítette. Ezek megegyeznek a Pisanello rajzokon megörökített bizánci öltözékekkel. [29]

Piero della Francescánál a Krisztus keresztelese kompozíció ilyen típusa is minden valószínűség szerint azzal az egyház-művészeti programmal kapcsolatos, mint a



15. Részlet a 16. képből

későbbi Arrezoi freskósorozat, „ez a leírhatatlanul fontos felhívás az európai kereszténységhez a török veszély ellen”, mely az Itália-szerte közismert császár alakjával kívánta a figyelmet felhívni. [30] A Krisztus keresztelésén szereplő ruhátlan neofita motívuma, Tolnay [31] szerint is a Pisanello-Gentile Keresztelés rajzával is kapcsolatos és megemlíti annak bizánci jellegét. A kép nem sokkal az uniót zsinat után készült, valószínűleg 1448–50 között. Longhi szerint még korábban, 1440–45 között. Longhi [37] a Masolino Castiglione Olonai Krisztus keresztelésével hozta összefüggésbe Piero della Francesca művét. A Masolinóval való kapcsolat Domenico Venezianon keresztül is valószínű: 1431-ben Masolinóval dolgozik a San Clementében, s néhány évvel később pedig már az ő, Domenico Veneziano segéde Piero della Francesca Firenzében, 1439-ben. Ebben az esetben is nemcsak formális motívum-átvételtől van szó, hanem egy kompozíciós típus került itt kivételre, és a bizánci motívumok és bizánci öltözékű alakok nem véletlenül jelentek meg a háttérben álló alakok motívumában.

Nemcsak motívumaiban, hanem értelmezésében, jelentésében is rokon a Pisanello-Gentile, Masolino Krisztus keresztelésével ez a hasonló témájú alkotás. A kelet-nyugati egyházi unió, a török veszély ellen mozgósító pápai politika művészi propagandájának keretében tartozik Piero della Francesca [33] műve is, mint előtte az elpusztult freskók a lateráni San Giovanniban, s később az ugyancsak elpusztult freskók Mantegnától a Vatikánban. Ahol a történeti körülmények ugyancsak magyarázatot adnak a kompozíciós típus illetlen megvalósítására.

Mantegna római „Krisztus keresztelése” melyet leírások révén ismerünk és metszet-alakok segítségével nyerhetünk képet róla — 1488–90-ben készült VIII. Ince megbízásából a pápa belvederei magánkéltetésére számára, olyan időpontban, amikor a pápa rászánta magát a török elleni harcra, és a keresztény fejedelmeket egyesíteni akarta a török veszély ellen. Hozzáfogtak a török elleni háború diplomáciai előkészítéséhez, de csak Mátyás király karolta fel a török háború tervét azzal a feltétellel, ha Dzsem herceget, a szultán testvérét és ellenfelét hozzá engedik, aki maga is már régen Mátyáshoz akart menni, mert csak onnan remélhette, hogy bátyja ellen sikerrel harcolhat. Dzsem római bevonulásáról és bízarságairól Mantegna levélben értesítette II. Francescót Mantuában, s elküldte neki rajzát is Dzsemről. [34] Ebben az időszakban dolgozott freskóján, melyen a Krisztus keresztelésének programjában ugyanúgy érvényesülhetnek a már előzőleg is a török háború ellen a kereszténységet egyesíteni akaró szempontok, mint az előző, ezzel megegyező kompozíciós típusokon. Mantegna a pontos előírás mellett a lateráni San Giovanniban levő Gentile-Pisanello freskósorozatát is tanulmányozhatta, melyek akkor még megvoltak, ami annál is inkább érdekeltette, mert Pisanello-nak akkor még megvoltak Mantuában a Palazzo Ducale-ban levő művei, melyek később szintén elpusztultak, s nemrég előtűntek. A török elleni háború ezúttal is elmaradt, Mátyás király hirtelen halála véget vetett mind a pápa háborús tervének, mind a Dzsem személyével kapcsolatos alkudozásoknak.

A kompozíciós típus bizánci eredete és újszerű jelentése mellett az egyes alakok kialakításában, megjelenítésében antik motívumokat is alkalmaztak a műveken. A Gentile-Pisanello rajzon Degenhart rámutat az ingét fején keresztül lehúzó alak motívumánál egy antik szarkofágról való átvételre. [35] (11. kép)

Ugyancsak az ingét fején keresztül lehúzó, de Masolinónál egyenesen álló, hátnézetben (11. kép) ábrázolt alak minden valószínűség szerint szintén antik motívum alapul. Wasserman antik torzóhoz hasonlítja, Schmarsow közvetve a Monte Cavallo Dioscurok hátaaktjának motívumából vezeti le. [36] Ezeknek a quattrocento elején megformált akt és hátaaktoknak a motívumeredete, átvételének kérdése még behatóbb tanulmányozás után, az analógiák, egyezések pontosabb egybevetése után tisztázható.

A masolinói hátaaktnál nagyon valószínűnek tűnik a Monte Cavallo Dioscur szoborral való kapcsolat, ugyanúgy, mint Mantegna „Tengeri istenek harca” Neptun alak-



18. Raffaello és tanítványai: Krisztus keresztelése. Róma, Vatikán



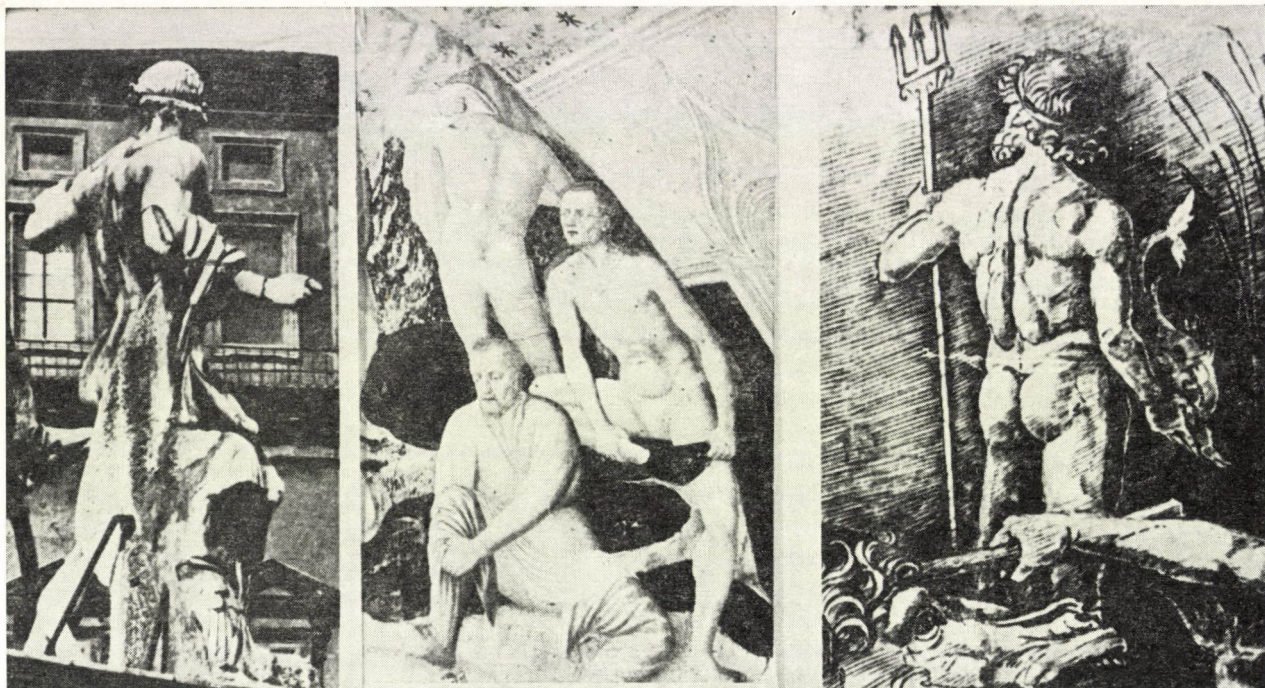
19. Poussin: Krisztus keresztelése. Washington



20. F. Penni, Raffaello után: Krisztus keresztelése.

jánál, (23. kép) Raffaellónak a Monte Calallói Dioscur után készített Salamon ítélete hóhéranál a Stanza della Segnatura-ban; ezeknek egy későbbi, Lafréri metszettel való összevetése világosan mutatja a motívum-analógiát.

A nadrágot húzó, földön ülő alak motívuma, mely a bizánci ábrázolásokon a Jordán folyó alakjának antik folyamistenek utáni ábrázolásából származik, a Salimbeniek [37] kompozícióján és Masolinónál a Tövishúzó antik bronzszobrából formálódott ki. A masolinói alakokat később Signorelli két kompozíciójára teljes hűséggel átvette; az egyik kompozíciónál a szakirodalom rámutatott a masolinói eredetre, a másikon pedig a Tövishúzó antik bronzszobor-motívumra. Az egyes alakok összevetése alapján kétségtelen a masolinói alaknál is a Tövishúzó



21. Monte Cavallói Dioszkuros 22. Masolino: Krisztus keresztelese, részlet 23. Mantegna: Tengeri istenek harca, részlet. Rézmetszet

húzóval való kapcsolat. Mantegnánál nyerhette el végleges alakját, melyet legszebb formájában a Michelangelo Csatakartonján és az azután készített Raimondi metszetekről ismerünk. Ennek az alaknak lábizom-rajzolata a Mantegna által a Monte Cavallo Dioscur [38] szobor után kialakított izomrajzának az ábrázolásával megegyezik, amely a Mantegna „Bacchus” metszetalakon, s a „Kígyó ölé” metszetalakján, mely az összekötő kapocs a jellegzetes motívum leszármazási vonalában — maga is teljes egészében a Monte Cavallói Dioscur szobor átalkításából alakult ki.

A „Krisztus keresztelese” kompozíció illetően kiszélesített, a nép keresztelest és Krisztus keresztelest egy jelenetbe összevont kompozíciónál megállapítható, hogy ez a típus nem az a tradíciót megtörő, látványos zsánerjelenet, aminek az ikonográfia leírták, hanem megvan a meghatározott jelentősége — legalábbis a század végéig — s a történelmi körülmények következtében meghatározott előírások alapján alakult ki. Motívikailag pedig jórészt azzal a korareneszánsz aktábrázolással kap-

csolatos, melynek igen sok változata a római monumentális, ötméteres Monte Cavallói Dioscur antik szobor alakjainak, különböző részleteinek tanulmányozásából származik. Ennek a római antik szobornak jellegzetességei Mantegna metszetein és római freskójának kompozícióján keresztül is hatottak a további fejlődésre. Mantegna római freskójáról pedig — a leírások mellett — éppen a motívum-összefüggések, előképek metszetek, analógiák, s a későbbi művekre gyakorolt hatás révén nyerhetünk világosabb képet.

Pogány-Balás Edit

JEGYZETEK

1 Raffaello-Marcantonio Raimondi: „Gyermekgyilkosság” rézmetszet (Bartsch 18,20.).

2 Mantegna után I. F. T.: „Kígyó ölé” metszet. E. Hind: Early Italian Engraving. London. 1949. V. 20.; — E. Tietze-Conrat: Mantegna. London. 1955. 205. o.; — A. Mezzetti: Andrea Mantegna. Catalogo della mostra di Mantova. Venezia. 1961. 211. o. Nr. 158.

3 Jean Duvet: Angyalharc. (Bartsch 21; R. Dusmenils 35.; — A. Oberheide: Der Einfluss Marcantons auf die Nordische Kunst des 16. Jhr. 1933. (Diss.) „Der mittlere Engel gibt gegenseitig den linken Krieger Marcantons wieder. Duvet fügt nur Kleidung und Flügel hinzu.”

4 Masolino: Castiglione Olona, Baptisterium, Keresztelő Szt. János freskósorozata. 1435.; A. Schmarsow: Masacciostudien. I. Castiglione Olona. Kassel. 1895. 65. o.; — Alberto Martini: Masolino a Castiglione Olona. Milano — Ginevra. 1965. — Vayer Lajos: Masolino és Róma. Budapest, 1962.

5 Pisanello: Lefejezés. Rajz a lateráni freskóciklus után. Louvre. 422 v. — Degenhart, B. — Schmitt, A.: Gentile da Fabriano in Rom und das Anfänge des Antikenstudiums. Münchner Jb. d. Bildenden Kunst. 1960. 142. o. 67 jegyz.: „Als möglicherweise mit dem Lateran fresken zusammenhängend. Beide Gestalten in Zeittracht könnten Modellstudien Pisanellos zu einer Enthauptung Johannis sein.”; — Fossi — Todorow, M.: I disegni Pisanello e della sua cerchia. Firenze. 1966. Kat. 193 v. — A rajzra vonatkozó részletes bibliográfiával. A motívumtörténeti kérdéssel nem foglalkoznak.

6 Châtard: Nuova descrizione del Vaticano. Roma. 1767. III. t. Közl.: Müntz, E.: Le arti in Roma sotto il pontificato d'Innocenzo VIII. (1484 — 1492). Archivio Storico dell'Arte. 1889. 483. o. — Leírások ismertetése és irodalom l.: Maria Bellonci — Niny Caravaglia Mantegna. Milano. 1967. 85, 112. o.



24. Poussin: Krisztus keresztelese. Edinburgh



25. Salimbeni: Keresztelő János a népet kereszteli, részlet. Urbino.

7 Vayer i. m. 84. o.

8 Vayer i. m. 149. o.

9 Pisanello rajza Gentile da Fabriano lateráni freskója után: Degenhart/Schmitt i. m. Fig. 1. Fossi-Todorow i. m. 179. — Vayer Lajos: Pisanello laterani freskó-fragmentuma a vatikáni múzeumban. Filológiai Közöny, Bp. 1968. 3-4. sz. 403. o.

10 E. Micheletti: Masolino da Panicale. Milano. 1959. 43. o.: utal a Castiglione Olonai Krisztus keresztelése jelenetében a Masaccio ruhátlan neofitáira, a Tomaso da Modena ábrázolásokkal való rokonosságára is és kiemeli a masolinói alakok gráciáját.; — Morassi, A.: Die Fresken des Masolino in Castiglione Olona. Pantheon. 1937. 76. o.: kiemeli, hogy Masaccio után ezek az első verisztikus jelentőségű aktok, élettel és valósággal teliek.

11 Wasserman, G.: Masaccio und Masolino. Strassburg 1935. 17. o.: „Die hinterste ist ein sehr schöner Rückenakt. Durch einen antiken Torso scheint er beeinflusst.”

12 Pisanello rajza Gentile da Fabriano után. Krisztus keresztelése. Paris Louvre. 420.; — Fossi-Todorow Kat. 191. Battesimo di Christo. Részletes irodalommal.; — Degenhart/Schmitt: 115.

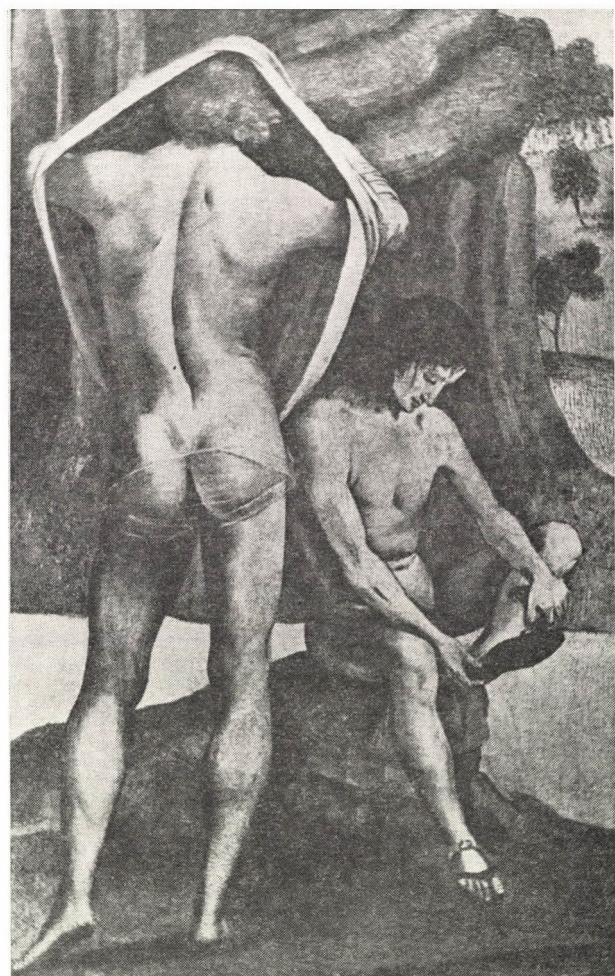
A térdelő János, amelyet Degenhart a Quaratesi oltár Gentile által festett Jánosáról vezet le a Pisanello rajzon, tehát ilyen lehetett a Lateránban, tűnik fel a Masolino Castiglione Olonai Keresztelő Jánosa térdelő ábrázolásában.

13 Köhler, W.: Michelangelos Schlachtkarton. Kunstgeschichtliche Jahrbuch der K. K. Zentralkommission. Wien. 1907. 115. o.; —

14 Held, J. S.: Rubens selected drawings. Bruxelles 98. o. Held rámutat arra is, hogy Rubens igen kevés érdeklődést tanúsított quattrocento festők iránt, kivéve Mantegnát, s ő ezt mindkettőjük mantuai kapcsolatával magyarázza. Rubens első római útja után, miután Mantuát már meglakta, oda visszatérve festette ezt a képét, miután Mantegna római freskókompozícióját is megtekinthette. Hogy a rubensi mű a Mantegna római freskójának részleteit is fenn tartotta, az annyiban is valószínű, mert éppen azok a Michelangelo



26. Pinturicchio-Perugino: Krisztus keresztelése. Róma, Vatikán



27. Signorelli: Krisztus keresztelése, töredék. Cambridge, Fitzwilliam Museum

csatakarton-figurák jelennek meg a ruhátlan keresztelkedők csoportjában Rubensnél, melyek a csatakartonnál is Mantegna előképek révén alakultak ki. V. ö.: Pogány-Balás E.: Sur le date du carton de la bataille de Castine de Michel-Ange. Actes du XXII^e Congrès International d'Histoire de l'Art. Budapest. 1974.

15 M. Bellonci – N. Caravaglia, im. 99. o., 109. o., 112. o.

16 Vasari – Milanese III. k. 400. o.: „... Andato dunque a Roma, con molto esser favorito e raccomandato dal marchese, che per maggiormente onorarlo le fece cavaliere, fu ricevuto amorevolmente da quel pontifice, e datagli subito a fare una piccola cappella che e in detto luogo; la quale con diligenza e con amore lavoro così minutamente, che è la volta e le mura paiono piuttosto cosa miniata, che dipintura: e le maggiori figure che vi sieno, sono sopra l'altare, le quali egli fece in fresco come l'altre; e sono San Giovanni che battezza Christo, ed intorno sono popoli che spogliandosi fanno segno di volersi battezzare. E fra gli altri vi è uno, che volendosi cavare una calza appiccata per il sudore alla gamba, se la cava a rovescio, attraversandola all'altro stinco con tanta forza e disagio, che l'una e l'altro gli appare manifestamente nel viso; la qual cosa capricciosa recò a chi la vide in que tempi maraviglia.”

Vasari leírása a Michelangelo Csatakartonján a hasonló motívum öregről: „Eravi tra l'altre figura un vecchio che aveva in testa per farsi ombra una grilla da di ellera il quale postosi a sedere per mettersi le calze, non potevano entrargli per avere le gambe umide di acqua e sentendo il tumulto dei soldati a le grida e i rumori dei tamburini affrettando tirava per forza una calza; ed oltre che tutti i muscoli e nervi della figura si vedevano, faceva uno storcimento di bocca per il quale dimostrava assai quanto ei pativa e che egli si adoperava fin alla punta dei piedi.” – v. ö. Agostino Taja: Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano, Roma. 1750. 401. o., FG. Pietro Chastard: i. m. 481. o. A földön ülő, nadragot húzó alak motívuma Masolino Castiglione Olonai Krisztus keresztelésén, Mantegna római Krisztus keresztelésén és Michelangelo Csatakartonján a leírásokból következtetve motívumában igen hasonló lehetett egymáshoz. E földön ülő, nagy erőfeszítéssel mantegnai alak Vasari által említett csodálói között vélték látni Fiocco és Tietze a fiatal Michelangelót, aki azután ezt az alakot Csatakartonjára is átvitte. Tietze – Conrat i. m. 24. o.

17 K. Künstle: Ikonographie der Christlichen Kunst. Freiburg in Breisgau. 1928. I. 38. o.: „Leider haben einzelne Künstler der Renaissancezeit das Taufbild Jesu dadurch verzerrt und es zu einem Genrebild gemacht, das sie mit der Taufe an Jordan eine Art Bade-szene verhanden; sie haben nämlich in die unmittelbare Umgebung des Taufaktes Personen gruppiert, die sich Teils zur Taufe rüsten, indem sie sich ausziehen, teils nach vollzogener Taufe mit dem Ankleiden beschäftigt sind. Schon auf einer byzantinischen Miniatur des 12. Jhs. in der Vaticana kommt der geringe Unfug vor, aber auf monumentalen Devotionsbildern ihn anzubringen, haben erst italienische Meister des 15. Jhs. gewagt, so Masolino in seinen Fresken zu Castiglione Olona bei Varese, Ghirlandaio in Santa Maria Novella zu Florenz, Signorelli auf einem Gemälde zu Citta di Castello. (Stryg. Taf. XXII. 2.) Raffaello in den Loggien des Vatikans u. a. Es soll aber nicht vergessen werden, das dieselbe Zeit und die Taufe Christi auch in unvergänglichen Meisterwerken geschildert hat.” ...; – Morassi, A.: Die Fresken des Masolino in Castiglione Olona. Pantheon. 1937. 76. o.: „Die Entscheidung dieser profanen Aktgruppe in die religiöse Szene bedeutet zwar eine Verletzung der üblichen Darstellungsauffassung der „Taufe”. ...; – Réau, L.: Iconographie de l'Art chrétien II. Paris. 1957. 300. o.: „Il n'y a pas lieu de s'arrêter à la conception que les Italiens de la Renaissance se font de Baptême du Christ, car elle n'a rien de commun avec l'art religieux. De même que les noces de Cana ne sont plus pour Véronese qu'un prétexte à déployer le faste, d'un banquet, le Baptême n'est plus qu'une scène de bain ou plutôt de préparatifs de bain avec de beau corps nu d'éphèbes, qui s'ébattent et s'ébrouent en plein air. Autour de Christ, de catechumènes sont en train de se déshabiller ou rhabiller, de se déchausser ou d'enfiler leur chemise. Le sacrement fait place à une baignade dans le Tibre ou l'Arno ... Cette nouvelle conception apparaît dès le XV. siècle dans la fresque de Castiglione Olona attribué à Masolino ou à Masaccio, puis chez Ghirlandaio et Signorelli. Raphael l'introduit avec sa fresques des Loges du Vatican jusque dans le Palais des Papes.”; – Az ikonográfiai művekben a Krisztus keresztelésének ebben az összevont típusában, melyet a tradíciót megtörő típusnak és csak egy fürdőzési jelenetnek tekintenek, nem sorolják fel sem Gentile római freskóját, sem Mantegna ugyancsak római, vatikáni freskóját, de Piero della Francescának máig is fennmaradt Krisztus keresztelése c. művét sem. Nem lehet egyetérteni azzal a felfogással, hogy ebben az összevont Krisztus keresztelése kompozícióban a szokásos ábrázolások megsértése volna. Elképzelhetetlen, hogy a Lateráni Gentile-Pisanello freskókban, melyek V. Márton pápa monumentális propagandájának szolgálatában állottak, s Branda székhelyén levő Keresztelésén, aki egész művészetpártoló tevékenységével bekapcsolódott annak általános tendenciáiba, egyszerűen a művészek önkényes megsértése a tradicionális ábrázolásban előfordulhatott volna.

18 Millet, G.: Recherches sur l'iconographie de l'Évangile, aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Paris 1960. 206. o.: „Aux XII. siècle, le celui du Christ ... en 1128, dans le Vatican. Urbin. 2. des nageurs, sillonnant le fleuve, forment ce tableau animé, que Strzizowski a

nommé „ein reizendes Genrestückchen”. Ce morceau de genre – image du rite – obtint un certain succès, pendant le second quart du XII. siècle, dans l'entourage de Commens.” – A Komnenoszok politikája a nyugati egyházzal való uniora irányult, mutat rá Gill a firenzei zsinatról írt könyvében. Tehát Bizáncban is, amikor egyesítik a két jelenetet, a ruhátlan keresztelkedőket hangsúlyozottan a Krisztus keresztelkedése jelenetében ábrázolják, egy meghatározott politikai irányzat célkitűzéseibe kapcsolódtak, a nyugati-keleti keresztény egyházak uniói törekvéseinek politikájába.; – Gill: The Council of Florence. 1959.

19 Schmarowsky i. m.

20 Vayer i. m. 17. o.

21 Moravcsik: Bizánci császárok és követeik Budán. Századok. 1961. 843. o.

22 Moravcsik i. m. 838. o.: „A Dialexis athosi kézirat tájékoztat arról a tárgyalásról, amely V. Joannes császár Magyarországról való visszatérése után 1367-ben Konstantinápolyban a Blachernai palotában az unió ügyében lefolyt. Kiadta a kéziratot J. Meyendorff: Projets du concil oecuménique en 1367: Un dialogue inédit entre Jean Cantacuzene et le légat Paul. Dumbarton Oaks Papers XIV. Washington 1960.; – Moravcsik i. m. 839. o.: „A pápának (V. Orbán) az áttérésre vonatkozó rendelkezéseit, melyek régi, meghatározott előírásokon alapultak, Joannes (V. Palaiologos császár) minden lel szerint kész lett volna teljesíteni, de az újkeresztelkedést, melyet erőszakkal akartak rákényszeríteni, megtagadta. Az erre vonatkozó bizánci és római állásfoglalás kitűnik Joannes Kantakuzenos (a korábbi császár, akkor már szerzetesi néven Joasaph)-nek az említett megbeszélésen a pápa követéhez intézett ama kérdéséből, hogy vajon az unió kényszerítés és erőszak alkalmazásával, vagy meggyőzés és az egyházi előírások szerint történik-e, amire Paulus (a pápai legatus) az utóbbi alternatívát hangsúlyozta, továbbá az elnöklő Joannes Kantakuzenos theologiai fejtegetéseiből, melyek szerint a keresztelés csak egyszer történhet.”

23 Moravcsik i. m. 838. o.

24 Vayer i. m. 69.

25 Gill: i. m. 262. o.

26 Gill i. m. 281. o.: „There are various other question between the Churchis, baptism for instance, but there is no time for them all. So let there not be demanded definition on it.”

27 Gill i. m. 308. o.: „the Pope ... inveighs against the abuse (apparently sometimes practised) of rebaptising any, whether Greek, Slave or Armenian, who had already been baptised ...”; – Gill 381. o. utal arra, hogy már jóval az unió kihirdetése után, Konstantinápoly eleste előtt közvetlenül, 1451-ben Constantin Platriis, az utraquista huszitáknak egy nem hivatalos küldötte Prágából, Konstantinápolyban áttért a görög hitre és Gennadius meggyőzte őt a latin keresztelés elégtelenségéről, hivatkozik: M. Paulova: L'Empire byzantine et la Tchèque, avant la Chute de Constantinople. Byzantinoslavica. XIV. 1953. 158. o.; – A latin keresztelést a görögök csak a 17. században vetették el hivatalosan.

28 Piero della Francesca kimutatható 1439 szept. 7. Firenzében Domenico Veneziano műhelyében: Longhi, R.: Piero della Francesca. Firenze. 1963. 17. 207. o.; – Oreste del Buono – Pierluigi de Vecchi: Piero della Francesca. Milano. 1967.; – Mivel a bizánci császár csak októberben hagyta el Itáliát, Piero della Francescának személyesen volt alkalma látni a bizánciakat, Kantakuzenost, a pátriárkát, aki ott is halt meg Firenzében, a császárt, akit később portrészerűen megörökített arrezói freskóján.

29 Fossi – Todorow i. m. Kat. 57. sz.

30 Vayer i. m. 156. o.

31 Charles de Tolnay: Conceptions religieuses dans la peinture de Piero della Francesca. Firenze. 1963. (Quaderni di arte antica e moderna/3.) 11. o. 36. o. – A bizánci jellegű a C. Graber és Constantin Marinescu hivatkozik Tolnay és ő is rámutat, hogy a ruhátlan katekumének motívuma bizánci eredetű; az öltözköik azonban a bizánci főpapok öltözköje, ahogy C. Marinescu megállapította. Ugyanazok a ruhák vannak rajtuk, amelyeket Pisanello a firenzei zsinaton megfigyelt és lerajzolt. Megvan a jelentősége, hogy éppen ez a kompozíciós típus került itt kivetelre, úgy megvan a jelentősége, hogy éppen azok a bizánci öltözköi alakok kerültek rá a háttérben álló alakok motívumára. Nemcsak motívumaiban, hanem az ikonográfiai típus értelmezésében is rokon a Pisanello-Gentile, Masolino és Piero della Francesca hasonló jellegű alkotása. A változatos látványosságot a monumentális kompozíció szilárd keretei közé szorította, még inkább mint Masolino, s elegendőnek tartott egy ruhátlan alakot a jelenet értelmezésére. Mert hiába hirdették ki az uniót, 1439-ben Firenzében, a keleti pátriárkák elvetették a jeruzsálemi zsinaton 1443-ban, 1450-ben Konstantinápolyban és Mamas Gergelyt megfosztották a pátriárkai széktől, és hiába küldte 1452-ben V. Miklós pápa Konstantin görög császár kérésére Izidor kardinálist és volt orosz érseket Konstantinápolyba, akit 1441-ben, mint az unió hívét letették a bizánciak – az unió újbóli kihirdetése végett Konstantinápolyba, sikertelenül. V. Miklós hiába fáradozott a keresztény hadak egyesítésén Konstantinápoly elfoglalásakor, s hiába akart kereszteshadjáratot szervezni III. Calixtus a mindinkább előrenyomuló török veszély ellen, hogy ezekkel a törekvésekkel a belső bajokról, a zsinatok során meg nem oldott problémákról, a causa fidei és causa reformationis ügyeiről a külső vesz felé fordítsák az egyház hajóját fenyegető viharokat. És ezeket a törekvéseket voltak hivatva

szolgálni ezek az egyházművészeti programok a kompozíciók illetően megoldásai.

33 A Piero della Francesca ruhátlan keresztelkedője (17. kép) teljesen pontos átvételben tűnik fel Raffaello vatikáni Krisztus keresztelése (18. kép) freskóján, majd Poussin washingtoni National Gallery-ben levő Krisztus keresztelése c. képén, (16. kép) fordított nézetben. *Davies, M.* (National Gallery Catalogue—The Earlier Italian Schools, London, 1961) egy ismeretlen XVII. sz. eleji metszet közvetítésére gondolt, azonban sokkal valószínűbb, hogy Raffaello vatikáni freskójáról vette át Poussin a szobán forgó alak motívumát, ahogy erre rámutat *M. Friedlander*: Poussin, 1965. Paris. — A vatikáni Raffaello freskóval kapcsolatos Penni rajzon (20. kép) két változatban is szerepel ez az alak, egymással szembefordulva. — Poussin két „Krisztus keresztelése” kompozíciójánál is rámutatnak, hogy olyan alakok szerepelnek rajta, amelyeket a Michelangelo Csatakarton alakjai után festett. Ezeket az alakokat ő is Keresztelés kompozícióján festette, valószínűnek tűnik, hogy Rubenshez hasonlóan a poussin-i alakoknál is közrejátszhatott a Mantegna freskó ismerete is.

34 *Fiocco*: Mantegna, Milan, 1927. 70. o.; — Századok 1893. 801. o.; — *L. Thuasne*: Djem, fils de Mohamed II, frère de Bayezid II 1459—1495. d'après les documents originaux en grands partie inédits. Étude sur la question d'Orient à la fin du XV. siècle. Paris, 1892.

35 *Degenhart/Schmitt* i. m. 115. o., 133. o. Kat. 27.

36 *Schmarsow* i. m. I. 57. o., — II. 32. o.

37 A Lorenzo és Jacopo Salimbeni urbinoi freskóján a keresztbetett lábbal ülő lábbelijét húzó alaknak a Tövishúzó antik bronzszoborral való kapcsolatát megerősíti, hogy Colasanti rámutat a Salimbeniek egy másik kompozíciójának egy alakjánál is a Tövishúzóval való kapcsolatra: *Arduino Colasanti*: Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino. Roma 1910. 16. o. — Brunelleschi 1401-es Izsák feláldozását ábrázoló domborművén szintén megjelenik a Tövishúzó motívum. Az antik bronzszobor ebben az időben még a Lateránban volt, 1471-ben IV. Sixtus vitette a Capitóliumra, s ettől kezdve egyre jobban elterjedt népszerűsége és előképi felhasználása, ahogy ezt Pinturicchio—Perugino Krisztus keresztelésének ülő alakja is mutatja a sixtusi kápolna oldalfalán. (26. szép) A Tövishúzó is a közé a kevés számú antik szobor közé tartozik, melyekről már a Mirabiliák is említést tesznek. V. ö.: *A. von Salis*: Antike und Renaissance. Zürich, 1946. 126., 128. o.; *Salmi, M.* Luca Signorelli. Novara, 1953. 55. o. Fig. 27a; Fig. 37a.

38 A római Monte Cavallói Dioscurok szoboresoportja azok közé a kevés számú antik szobrok közé tartozik, amelyek soha sem voltak a föld alatt, a Rómában dolgozó nem római művészek mindig újból és újból felfedezik. Már a Nagy Károly idejéből származó itinerárium az Einsiedlerni névtelentől említi, majd a Mirabiliák a XII. századtól Poggio Bracciolini és Petrarca ír róluk előtte. Michaelis. Monte Cavallo. RM. 1898. 248. o.; — *P. G. Hübnér*: R. M. 1911. 318. o.; —

Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung. Rom.

Alessandro della Seta. Il Nudo nell'Arte, Milano—Roma, 1930. 180—181. o. — *Degenhart—Schmitt* i. m. 127. o.; — *A. Furtwängler* Meisterwerke der Griechischen Plastik. Leipzig, 1893.; — *Frutaz*: Le piante di Roma. Roma, 1962. — *Egger, G.*: Probleme Konstaninischer Plastik in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Bd. 62. 1966. 71. o.; — *M. Winner*: Zeichner sehen die Antike. Berlin, 1966.; — *Seidel, M.*: Die Rankensäulen der Sieneser Domfassade. H. d. Berliner Museen. 1969. 142. o.

Millet, Gabriel: Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e et XVI^e siècles. Paris, 1960.

R É S U M É

The study is concerned with the destroyed fresco of Mantegna representing the baptism of Jesus Christ and is searching for a new possible interpretation of the peculiar composition of the christening with the help of the system of motifs. After having examined this system of motifs we may draw the conclusion that the figures of Mantegna's certain engravings seem to preserve the form of the figures of his destroyed Roman fresco. This is a type of composition in which the baptism of Jesus Christ is connected with that of the people. But it does not arbitrarily break the tradition, as it was the opinion of all the iconographic works up to this time, but one that was born in the course of a change due to concrete historical circumstances. This is the artistic reflection of the viewpoint of the Roman Church concerning the union of the Western and Eastern Christianity and the Turkish disaster. This was part of the political and artistic propaganda of the pope.

Edit Pogány-Balás

PIETER BRUEGEL ÉS HERCULES SEGERS

Segers művészetének elemzése során talán a legtöbb probléma és feltevés hegyi tájakat ábrázoló rézkarcaival és festményeivel kapcsolatban merült fel. Egyesek műveinek fantasztikumát hangsúlyozták, mások szoros kapcsolódását a valósághoz, [1] és voltak, akik magányos, feszült lelkiállapotának kivetülését vélték ezekben felfedezni. [2] Bode és C. Hofstede de Groot az Alpeselekben tett utazás feltételezése kapcsán egy itáliai út lehetőségét próbálták bizonyítani, [3] amelyet azonban dokumentumok nem támogatnak. Trautscholdt Segers hegyi tájképeinek panteisztikus vonásait hangsúlyozta, amelyek szerint Pieter Bruegel tájkompozícióit is jellemzik. „Aber während Bruegel die Natur im Wechsel der Jahreszeiten sieht und malt, betont Segers immer wieder das Zermürbte der Erdoberfläche und das Starre der Gebirgswelt derartig, als habe er hierdurch einem drückenden Gefühle eigener Schicksalsbedingtheit sichtbaren Ausdruck verleihen wollen. . . . Und dieser Gehalt an gedanklichen Werten ist es, der Segers Werke mit denen Rembrandts verbindet.” [4] Éppen ezért Segers helyét igen helyesen a németalföldi tájképművészet fejlődésében Bruegel és Rembrandt között állapította meg.



2. Hercules Segers: Sziklás folyóparti táj.
Rézkarc



1. A Duetecum fivéreik egyike P. Bruegel után: *Solicitudo Rustica*. Rézkarc/Ha

Bruegel és Segers művészetének kapcsolatát már mások is felvették, így K.G. Boon az 1967-ben rendezett „Hercules Seghers en zijn voorlopers” című kiállítás-katalógusban a Bruegel rajzai után készült „Nagy tájképek” című rézkarc sorozat lapjain, s Segers rézkarcain látható egyes motívumok hasonlóságára hívta fel a figyelmet. [5] Többször hangoztatott megállapítás az is, amelyet legutóbb Haverkamp Begemann fogalmazott meg, hogy t.i.: „Bruegel mountain landscapes constitute the general background against which Segers developed his own.” [6] Általánosan elfogadott feltételezés, hogy



3. Hercules Segers: Folyóvölgy
(Amsterdam Rijksmuseum)

így nem túlzás, ha azt állítjuk, hogy Segersre — legalább is ami az oeuvre-je súlypontját képező hegyi ábrázolásokat illeti — Pieter Bruegel művei gyakorolták a legdöntőbb hatást. A „Nagy tájképek” rézkarc sorozat lapjai és Bruegel néhány rajza hatására alkotta meg hegyi tájkompozícióit, amelyek új fejezetet nyitottak a németalföldi tájképművészet történetében.

Segersnek csupán egy olyan rézkarc ismeretes, amely még „világtáj” jellegű: a Sziklás folyóparti táj (Springer 24)[8] néven ismert lap (1. kép), amelyről már többen megállapították, hogy valószínűleg a „Nagy tájképek” sorozat lapjai hathattak rá.[9] Érdekes módon azonban nem vált világossá, hogy a kompozíció egész felépítése és a fontosabb részletek is tükröképesen megegyeznek a *Solicitudo Rustica* című lapéval (Bast. 12;2. kép)[10]. A bruegeli kompozíció előtéri magaslatát mögötte a házzakkal Segers magasabb, meredek sziklatömbbé változtatta és ennek tetején helyezte el a házakat.

Erre a megoldásra is Bruegeltől kaphatott ösztönzést, nevezetesen az *Insidiosus Auceps*, a *Plaustrum Belgicum*, és főként az *Euntes in Emmaus* című lapokból.[11] A kanyargó folyó a képszerű sziklacsoporthal, mögötte a lankás domboldallal majd a várral koronázott hegygel — jelentős módosításokkal ugyan — de szintén megtalálható Segers lapján. A folyókanyarulatok a kis szigetekkel és a változatos parti részekkel — egyszerűsített formában — követik a bruegeli példát, csupán a magasabb hegyek csoportja redukálódott alacsonyabb hegyvidékké, míg a másik oldalon meredek sziklahegy jelenik meg. Ezáltal szűkebbé és egyben egységebbé vált a panoráma. A nézőpont is alacsonyabb, így kevésbé mély a tér és a tájmotívumok közelebből látszanak. Segers az egyszerűsítés érdekében a tagolt, összetett motívumokat egységbe foglalta, bizonyos részleteket elhagyott és egyszerű, háromszögbe írható térsíkokat alkalmazott: kettőt a középtérben, egyet a háttérben. Kompozíciója ezáltal lényegesen összefogottabb, „modernebb” lett. Lényeges különbség mutatkozik abban is, hogy Segersnél a háttérben húzódó folyó diagonális iránya kevésbé hangsúlyozott, mint a mintaképen. Az alacsonyabbra vett nézőpont következtében a középtéri hegyek jobban elzárják kétoldalt a folyóra nyíló kilátást. A folyónak csak kisebb részlete látható, amely közepén a sziget körüli kiszélesedés következtében szinte tószerűnek hat. A tájmotívumok arányainak megváltoztatása is az egyszerűbb, áttekinthetőbb struktúra kialakítását célozta.

A motívális és kompozíciós egyezéseken túl az egyes motívumok rajzában is megfigyelhető a bruegeli tanulságok hatása. A határozott, dinamikus kontúrok és a belső rajznál a kis vonalkák és pontok alkalmazása, amely a különféle anyagok differenciált jelzésére szolgál, a bruegeli rajzművészeti tradícióval való kapcsolatra vall.

Már többen rámutattak a Sziklás folyóparti táj című rézkarcnak a Folyóvölgy című amsterdami (Rijksmuseum) festménnyel való rokonságára (3. kép).[12] Általában ezt a képet tartják Segers oeuvre-jében a legkorábbinak és a leginkább flamand jellegűnek. Hofstede de Groot a festményt Joos de Momper műveként vásárolta és Rajnavölgyi ábrázolásnak tartotta. Helyesen mutatott rá Trautscholdt, hogy nem ábrázol valóságos tájat. Alacsonyabb horizontjával, összefogott, nagy formáival, erőteljes fény-árnyék kontrasztjával már jellegzetes segersi alkotás: „die seltsame Mischung von Dichtung und Wahrheit” (Trautscholdt).

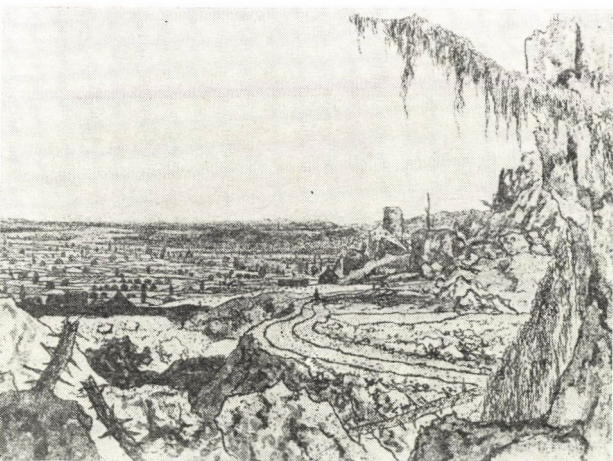
A rézkarchoz viszonyítva lényeges módosításokat láthatunk: az előtéri középső magaslat helyett Segers itt oldalkulisszát alkalmazott. (A hegyoldal a nagy facsonkkal és a vándorral az *Insidiosus Auceps* előtéri motívumának a hatására vall.) A jobbszélső sziklacsoporthal mögötte emelkedő magaslaton jobban összeolvadt és egyben közelebb került az előtérhez. Mindkét oldalon a plasztikus tájképi elemek arányosabb elosztásával, sok részletmotívum elhagyásával a kompozíció még kiegyensúlyozottabb és egyszerűbb lett. A rézkarc grafikus-leíró jellegével szemben a képen festői-emócionális karakter érvényesül a nagyvonalú ábrázolásmód, a fény-árnyék ellentét és a sajátos, pasztózus ecsettechnika következtében.



4. Hercules Segers: Nagy táj korláttal.
Rézkarc



5. A Duetecum fiverek egyike Pieter Bruegel után:
Magdalena Poenitens. Rézkarc



6. Hercules Segers: Táj fenyőággal. Rézkarc

Ezen a festményen Segers már teljesen kialakította hegyi tájképeinek azt a jellegzetes típusát, amelyet többféle változatban és technikában is elkészített a későbbi évek során. Ez a tény igen nagy mértékben fokozza a „Sziklás táj folyóval” című rézkarc jelentőségét, mivel közvetve Segers több kompozíciójának vált kiindulópontjává. Másrészt bizonyítja, hogy Segers a bruegeli tradíció alapján alkotta „modern”-nek nevezhető kompozícióit.

Az amsterdami kép egyik változatának tekinthető a „Nagy táj korláttal” című rézkarc (Springer 29,4. kép). Az előtéri kulissza motívumok — a meredek hegyoldal részlet, a domszerű kiemelkedés, a meredező facsonkok — hasonlósága jelzi az összefüggést, amelyet a hegyekkel szegélyezett széles völgy napsütötte és árnyékos részeinek váltogatásával hangsúlyozott térszerkesztési koncepció is támogat. Segers itt tovább egyszerűsítette a kompozíciót, mivel itt már csak összesen három térsíkot alkalmazott. Nagyvonalú, egyszerű kompozíciója széles, mély völgyet ábrázol, amelyet bruegeli módon apró tájmotívumok sokaságával élénkített. Ezáltal — hegyi tájainál szokatlanul — ember-közeli, nyugodt, harmonikus alkotást hozott létre. Az amsterdami képen alkalmazott diagonális szerkesztést itt ortogonális megoldás váltotta fel, amely gyakori a XVII. század eleji holland mestereknél — Avercampnál, Esaias és Jan van de Veldnél [13] — és végső fokon Hans Bol, Jan Brueghel és Joos de Momper közvetítésével Pieter Bruegel-i formulára vezethető vissza. Ez a kompozíciós típus ugyanis 1600 táján a flamand és a holland művészetben egyaránt Pieter Bruegel csak rajzmasolatokból ismét ortogonális folyóparti ábrázolásai alapján terjedt el. [14]



7. Pieter Bruegel: *Alpesi táj* (Paris, Louvre)

Már Haverkamp Begemann is utalt e rézkarcnak Segers firenzei (Uffizi) festményével való rokonságára. [15] Ezen a még jobban leegyszerűsített, csodálatos kompozíción csupán az egyik oldalon láthatók vad, sziklás hegyek, a kép nagyobb részét a fákkal tagolt, folyóval élénkített síkság foglalja el, háttérben városképpel. Megállapíthatjuk, hogy a *Sollicitudo Rusticá*ból kiinduló Sziklás folyóparti táj című rézkarc alapján továbbfejlesztett tájkompozícióknak közös alaptémája van: a hegyek fenségének, vad, elementáris erejének a szembeállítása a síkság emberkéz formálta, humanizált világával. Tehát hasonló elgondolás jut kifejezésre, mint Bruegel hegyi tájakat ábrázoló rézkarcain.

Segers nem csak korai műveivel kapcsolódott a bruegel-i tájkoncepcióhoz. Ez az összefüggés azonban későbbi művein már nem közvetlen kompozíciós átvételeken, hanem rejtettebb formai kapcsolatokon alapszik. Világosan kimutatható azonban későbbi alkotásaiban is, hogy bizonyos ábrázolási problémáknál a Bruegel-művekben alkalmazott megoldásokból indult ki.



8. Hercules Segers: *Sziklás folyóparti táj úttal*. Rézkarc

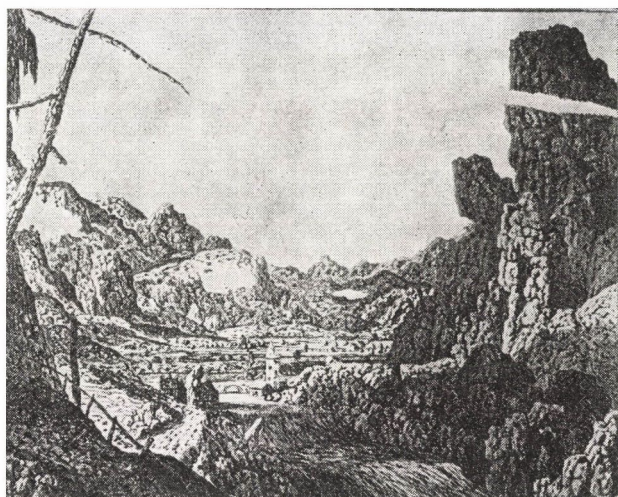
Segers hegyi tájakat ábrázoló rézkarcain és festményein többnyire hangsúlyos kulissza magaslatot (földdomborulat, sziklatömb, hegyoldal részlet, illetve ezek kombinációja) alkalmazott az előtérben, amely archaizáló jellegzetesség, és Bruegel „Nagy tájképek” rézkarc sorozatának lapjain is igen gyakori. Ugyanígy sokszor szerepel mindkettőjük alkotásain az előtéri magaslatról befelé vezető út motívuma, amely a térellúzió fokozását célozza. Erre a térkomponáló módszerre Segers a „Nagy tájképek” számos lapjából meríthetett inspirációt. (Bastelaer 8,9,11,12,14,17.) Konkrét összefüggést állapíthatunk meg Segers Táj fenyőággal című rézkarca (Springer 11,6. kép) és a Magdalena Poenitens című Bruegel-féle kompozíció (Bast. 8,5. kép) között. Mindkét alkotás előtérében sziklák, letört, fekvő fenyőfák és facsonkok láthatók és igen hangsúlyos, befelé kanyargó út, amely mindkét esetben a dinamikus térszerkesztés eszköze. Segers redukáló és egyszerűsítő törekvéseinek megfelelően a kompozíció bal oldala — a mintaképpel szemben — síkságot ábrázol, amelynek horizontális hangsúlyát és nagyszerű térhatását a Bruegel műveken gyakori (így pl. az *Alpesi táj* című párizsi [Louvre] rajzon) [16] és a *Magdalena Poenitens*-en is szereplő, kerek lombkoronájú fák



9. *A Duetecum fivéreik egyike P. Bruegel után: Nagy alpesi táj*. Rézkarc

egymás mögé rendezett sorai biztosítják. E fák nem csupán térkomponáló szerepüket tekintve, hanem rajzi karakterük szempontjából is közel állnak a bruegeli mintaképhez.

Az előtéri magaslat a befelé vezető úttal hangsúlyozott szerepet kap Segers „Sziklás táj úttal” című rézkarcán is (Springer 25; 8. kép). A kanyargó út a magas, különös formájú földterazon nagy erővel vonzza a táj mélyébe a tekintetet, akárcsak Bruegel már említett „Alpesi táj” című párizsi (Louvre) rajzán. (7. kép). Mindketten világosan érzékeltették, hogy a vízszintes földpatka természetes képződmény, amelyet valószínűleg az erózió koptathatott le és meredek lejtőben folytatódik lefelé kanyargó úttal. Még az úton haladó két ember is szerepel mindkét ábrázoláson. A különböző technika ellenére is feltűnő a hasonlóság a földpatkák és a képszellet elvágtatott meredek sziklafalak ábrázolásmódjában is, amely szintén a két mű kapcsolatát bizonyítja. Még Segers rézkarcai között is kiválik egyszerűségével a „Táj vízeséssel” című lap (Springer 21; 10. kép), amelyen a hegyi táj fensége, a nagy formák és távlatok keltette emelkedettség érzése különösen szuggesztív módon jut kifejezésre, ha



10. Hercules Segers: Táj vízeséssel. Rézkarc

sonlóan Bruegel „Nagy alpesi táj” című lapjához (Bast 18,9. kép). Néhány motívumrokonságból — az előtér sötét repoussoirként ható, meredek hegyoldal részlet a fakorlással, a kanyargó folyó mellett látható templom és házcsoport arra mutat, hogy Segers műve megalkotásánál Bruegelnek ezt a rézkarcát tanulmányozhatta. Nem ábrázolt olyan nagy szintkülönbségeket és távlatokat, mint nagy elődje, mégis érzékeltetni tudta a hegyvidék grandiozitását és kozmikus erejét. Az alacsony nézőpont, a kevésbé mély tér következtében a motívumok közelebb kerültek a szemlélőhöz és a redukált motívumok összefogott ábrázolásával itt is „modern” tájkompozíciót alkotott. A bruegeli példát a megvilágítási effektusokban is követte: míg az előtérben nagy formák erőteljes fényárnyék kontrasztját alkalmazta, hátrább finom átmeneteket, amelynek következtében a táj szinte vibrálni látszik a fényben.

Segers, mint minden nagy művész, az elődök eredményeit arra használta fel, hogy saját művészi célkitűzéseit minél tökéletesebben megvalósíthassa. Kapcsolata Bruegel művészetéhez nem csupán formai rokonságon alapszik, hanem mélyebb, természetszemléleti hasonlóságon is. Segers felismerte a bruegeli tájművészetben rejlő egyszerű, új perspektívát nyitó lehetőséget: a valóság elmélyedt tanulmányozásán alapuló művészi újjáteremtését. Ez volt a legfőbb inspiráció, amelyet Bruegel műveiből kapott.

Segerst éppen úgy foglalkoztatta a valóság és annak ábrázolási problémája, mint haarlemi kollégáit: Esaias és Jan van de Veldt, W. Buytewechet és Hendrik Vroomot; erről tanúskodnak topográfiai hűségű városábrázolásai, hajó- és faábrázolásai, csendéletei és romábrázolásai. Hegyi tájaival kapcsolatban is azért merülhettek fel a különféle topográfiai azonosítás lehetőségei, mivel alkotásai a magas hegyek világának lenyűgöző erejét és fenségét élményszerű szuggesztivitással érzékeltetik. Segerst azonban — kollégáitól eltérően — nem csupán közvetlen környezetének valósága foglalkoztatta, hanem távolabbi vidékek és nagyobb összefüggések is. Művei a természet élesszemű megfigyelésére vallanak: a kis részletek ábrázolásában szinte tudósra valló elemző készség, a tájakkal a pusztán látványon túl a valóság mélyebb összefüggéseinek megértésére irányuló törekvés nyilvánul meg. Már mások is rámutattak arra, hogy hegyi tájain bizonyos geológiai illetve földtörténeti érdeklődés figyelhető meg. Az erózió koptatta hegyoldalakat, a feltöltődésből keletkezett földpatkák, az omladozó sziklák, a hegylábaknál feltöltődött törmelékek tüzetesen megfigyelt, anyag-szerű ábrázolása mind erre vall. Segers állandó kísérletezése a rézkarc technikával sem képzelhető el bizonyos kutatói hajlam, a különféle anyagok, módszerek iránti élénk érdeklődés nélkül.

Segers műveinek földtani, kozmológiai érdeklődést tükröző sajátosságai ösztönözték Collinst arra a feltevésre, hogy a hegyi tájakat ábrázoló rézkarcok a descartes-i kozmológiai elmélet hatása alatt készültek.[17] Descartes, aki elsőként magyarázta a föld keletkezését kihűlt lávából, az 1620-as években Hollandiában élt. Collins úgy vélte, hogy a hegyi tájak sokszor kihűlt lávára emlékeztető, kietlen jellege arra vall, hogy Segers a descartes-i kozmológiai hipotézis hívei közé tartozott. Konkrét adatok híján biztosabb talajon állunk, ha csupán Segers műveiből vonunk le bizonyos, általánosabb következtetéseket.

Az egzakt tudás gyors növekedése a XVII. század első felében a művészetekre is hatással volt. A valóság ábrázolására irányuló törekvés is úgy fogható fel, mint ugyanazon szellemi irányzatnak másik aspektusa. A reneszánsz nagy polihisztorainak korszaka letűnt, a tudományok és a művészetek jobban polarizálódtak, és csak kivételes esetben egyesült egy személyben jelentős tudós és művész. A természettudományok iránti érdeklődés viszont fokozódott a művészek körében a XVII. század elején; így pl. Jacob Gheyn rajzai elmélyült növény-, állattani és ember-anatómiai tanulmányokat feltételeznek.[18] A fizikai, földtani, kozmológiai kérdések is élénken foglalkoztatták a gondolkodó elméket a korszak nagy természettudományos felfedezései és hipotézisei nyomán. Segers is ezek közé tartozhatott és figyelmét Bruegel műveire is éppen e rokon földtani és kozmológiai érdeklődés terelhetette.

Segers Bruegelban a hegyi tájnak kongeniális ábrázolója akadt, akit éppen úgy a természetben működő erők ábrázolása, a föld keletkezésének és változásának kérdése foglalkoztatta, mint őt saját magát. Bruegel feltehetően barátjától, a híres geográfus Orteliusztól értesülhetett olyan megállapításokról, feltételezésekről, amelyek a föld keletkezésére, kialakulására vonatkoztak. Mindenesetre a valóság objektív szemléletével messze megelőzte korát. Tájábrázolásain a világ egységes organizmusként jelenik meg, amelyben a természeti erők szakadatlan mozgást, változást idéznek elő. Bruegel a természet megörökítésénél a lényegre koncentrált és megingathatatlan objektivitással a világos, plasztikus formák, az egységes, nagyszabású tér, a mindent átható fény segítségével a valóságot rögzítette. Segerst szintén lenyűgözte a világ nagysága, a természet ereje, ezért a bruegeli példák nyomán a távlatok és a szüntelenül változó földfelszín érzékeltetésére törekedett. Bruegelhoz hasonlóan egyszerű szerkesztési formulákkal dolgozott, így sikerült biztosítania térábrázolásának szuggesztivitását és kompozíciójának nagyvonalúságát. Segersen kívül senki sem értette meg és juttatta kifejezésre világosabban Bruegelnek azt a törekvését, hogy a földfelszín különféle alakzatait, mint a természetben munkálkodó erők eredményét ábrázol-

ja. Minden alapvető természetszemléleti hasonlóság és a fentebb kifejtett formai rokonságok alapján megkövethetjük annak feltételezését, hogy Segers Bruegel Nagy tájképek sorozatának példája nyomán készítette hegyi tájakat ábrázoló rézkarait, amelyekben e téma további művészi és technikai lehetőségeit kutatta. Kiindulása a korai lapokon a hegyvidék különös világának valósága volt, és fokozatosan jutott el lapjain a vízionárius kifejezőmódig, amely nagy mértékben gazdagította a korszak holland tájképművészetét, és a század legnagyobb mesterében Rembrandtban keltett igazi rezonanciát.

Gerszi Teréz

JEGYZETEK

- 1 W. Bode: Der Maler Hercules Segers. Jahrbuch der königlichen Preussischen Kunstsammlungen. XXIV. Berlin, 1904. 179.
- 2 W. Fraenger: Die Radierungen des Hercules Seghers. Ein physiognomischer Versuch. Erlenbach – Zürich, 1922.
- 3 W. Bode: Die Meister der holländischen und vlämischen Malerschulen. Leipzig, 1921. 150.; C. Hofstede de Groot: Langs welken weg trok Hercules Seghers naar Italie? Oud Holland XLIV. 1927.

- 4 E. Trautscholdt: Der Maler Hercules Seghers. Pantheon, XXV. 1940. 81.
- 5 Hercules Seghers en zijn voorlopers. Rijksprentenkabinet, Amsterdam, 1967. V. 8., 10., 11., 12.
- 6 E. Haverkamp Begemann: Hercules Segers. The complete etchings. The Hague, 1976. 32.
- 7 E. Trautscholdt Seghers in Thieme – Becker Künstler-Lexikon XXX. Leipzig, 1936. 445.
- 8 J. Springer: Die Radierungen des Hercules Seghers. Berlin, 1910–12. Graphische Gesellschaft Veröffentl. XII., XIV., XVI.
- 9 L. C. Collins: Hercules Seghers. Chicago, 1953. 48.
- 10 R. van Bastelaer: Les estampes de Peter Bruegel l'ancien. Bruxelles, 1908.
- 11 Bastelaer 10, 11, 14.
- 12 E. Trautscholdt: Neues Bemühen um Hercules Seghers. Imprimatur, Bd. XII, 1954/55, 76, Abb. 6.
- 13 T. Gerszi: Zur Zeichenkunst Esaias van de Velde. Acta Historiae Artium. Tom. XXIV. Fasc. 1–4. Budapest, 1978. 18.
- 14 Ch. de Tolnay: A Contribution to Pieter Bruegel the Elder as Draughtsman. Miscellanea J. Q. van Regteren Altena. Amsterdam, 1969. 61; Pieter Bruegel d. Ä. als Zeichner. Herkunft und Nachfolge. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Kupferstichkabinet. Berlin, 1975. Kat. Nr. 59, 60, 61.
- 15 E. Haverkamp Begemann op. cit. Kat. 14.
- 16 Ch. de Tolnay: The Drawings of Pieter Bruegel the Elder. London, 1952. Kat. Nr. 10.
- 17 L. C. Collins: op. cit. 82–83.
- 18 J. R. Judson: The Drawings of Jacob de Gheyn II. New York, 1972. 14–18.

G. AGGHÁZY MÁRIA: LEONARDO UTOLSÓ ALKOTÁSA ÉS AZ ÉSZAK-OLASZ — FRANCIA
UDVARI MŰVELTSÉG 1500 KÖRÜL C. DOKTORI ÉRTEKEZÉSÉRŐL

SZÉKELY GYÖRGY OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Tisztelt Bírálóbizottság! Kedves hallgatóság!

G. Aggházy Mária disszertációt nyújtott be az akadémiai doktori fokozat elnyerésére. Témaválasztása átfogó, többemű és egyéni munkákkal megalapozott, mindezt jelzi címe: „Leonardo utolsó alkotása és az észak-olasz — francia udvari műveltség 1500 körül”. Kétségtől olyan összefüggéseket vet fel, még ha egyetlen budapesti műtárgyból kiindulva is, ami messze felülmúl egy második kandidátusi disszertációt: nemcsak egy nagy művész homályba burkolt alkotási periódusát szándékozott megvilágítani, de annak vélt eszmetörténeti hátterét is önálló kutatásokkal kívánta feltárni. Állásfoglalása messze túlterjed a tárgyalt budapesti szobor Leonardóhoz kötésén, lényegesebb kérdése a készülék állomásainak feltárása. Az opponens kellemes kötelessége aláhúzni a kísérlet jelentőségét, kényesebb feladata nyomon követni a jeles szerző gondolatmenetét, érvelésmódját, a régi datálástól eltérő véleményének megalapozottságát, az új keltezés érvekkel igazolását. Sem a szerző, sem az opponensek feladata nem volt könnyű a forrásbázis véges és olykor bizonytalan volta miatt. Maga a tárgy Leonardóhoz kötése sem általánosan elismert a külföldi és a magyar szakirodalomban. Gondolatokban és ismeretekben annyira gazdag olasz művészettörténész, mint Mario Salmi kérdőjelezve kapcsolta a szobrot a művészhez (*L'arte italiana*. Volume terzo. Firenze, 1952. Fig. 1017.). Nehézségeket okoz, hogy ennek a szobornak viszonya a leonardói vázlatokhoz többféleképpen interpretált, továbbá hogy az irodalomban csak nehezen nyomon követhető, melyik adat melyik műalkotásra vonatkozik? Mindez jelzi az alkotó fokozott körültekintésének szükségességét. Ezek után az opponensnek abból kell kiindulnia, hogy az akadémiai doktori értekezés címe is csak akkor állhat meg, ha a tárgyalt mű valóban igazoltan utolsó alkotása Leonardónak, s csak ekkor volt értelme az észak-olasz — francia udvari műveltséget ennyire behatóan tárgyalni.

Az értekezés I. fejezete „A tárgyalás módszere. — A műtárgy leírása.” (1. s. köv.o.) értékes, bár nem teljes historiográfiát ad; a tárgy leírása mindenképpen kitűnő. Mégis a meglátások párhuzamos érzékeltetésére hadd idézzem fel Mario Salmi leírását: „Leonardo... a budapesti bronz azon alapul, hogy a formák mozgását a légkörben fokozva... az említett bronz, ahol a ló hirtelen jobbfelé fordul és a lovag az ellenkező részből forog, helyet adva egyidejűleg az ellentétnek és az egyensulynak”. (id.m. 686.o.)

A szerző, akár előre kialakult véleménye volt, ki a megrendelő és ábrázolt személy, akár csak a munka sodrában alakult az ki, következetesen készíti elő az olvasót a maga vonalvezetésével. Ennek szenteli nagy forrásismerettel és az auktorok megszólaltatásával kitűnő, „Az írott források, azok némelyikének problémái és kritikája” c. fejezetét (9. s. köv.o.) és a továbbiakat. Igen szép tudománytörténeti áttekintést is tartalmaz a renaissance-ra és manierizmusra nézve (főleg a 17. o.). Két-

ségtől mesterien távolítja el a beidegzett felfogástól az olvasót, amikor már a mű kezdetén szól egy bizonyos társadalmi körrel, „amelynek messze kimagasló vezetője részére Leonardo élete utolsó remekművét alkotta” (10. o.). Itt még nem sejtethetjük, kire céloz. Először az válik világossá, kit rekeszt ki a lehetőségek közül, elhatárolva magát a széles körű felfogástól: „... Leonardo... szobor öntésére vonatkozó rajzvázlatai... az első milánói hadvezéremlékművel, a Sforza szoborral kapcsolatosak, de a mi szobrunknál ugyancsak eredményesen használhatók...” (25.o.). Itt már világos, hogy a budapesti szobormodellt Aggházy Mária nem a Sforza-rendeléshez kapcsolja. Hogy milyen művészeti körhöz kapcsolódik szemében a tárgyalt műalkotás, azt közvetve sejteti az a frappánsnak tűnő fejtegetés, ahol a római Belvedere-kert antik szobrokkal benépesítését írja le 1515-re téve, valamint ahol szól az 1512. évi ásatás antik szoborleletéről Rómában. Ez az az antik szoboregyüttes, amit Leonardo láthatott és amelyek közül egyről kis rajzot is készített. Ezek kapcsán közli feltételezését a szerző, hogy „általa történt felvázolása talán már kapcsolatos lehetett I. Ferenc francia király antik másolat gyűjtési törekvéseivel” (32.o.). Ez persze csak lehetőség és korántsem bizonyosság, nem támasztja tehát kellően alá a mű középpontjában álló szobor esetleges idevonhatását. Éppen úgy bizonytalan a római antik Tiberis-szoborral összekapcsolt XVIII. századi francia hagyomány értéke, amely szerint egy bronz folyót Leonardo da Vinci szeme előtt készítették. Ezt a szerző mindenesetre olyan bronzbaöntési munkát fontos adatának tartja, amelyre az idős Leonardo még felügyelt. (32.o.) Továbbá már előbb utalt rá a szerző, hogy Leonardo-féle „lovunkat... életének utolsó éveire kell majd datálnunk” (30.o.). Mindez előkészítette, hogy Aggházy Mária bár csak körülírva, felvesse azt az előlegezett véleményét, hogy I. Ferenc francia király, Leonardo utolsó mecénása szerinte a pártfogó, a megrendelő, hogy az ágaskodó lovat megülő „harcost” Leonardo a francia uralkodó számára valószínűleg meg, hacsak mint modellt is (33.o.). Csak jóval később közli Aggházy Mária forrásszerűen, hogy a bronzlovas-modellt I. Ferenc király kapta: „i cavalli che fece per donare a Francesco Valesio Re di Francia” (50.o.). Persze még ebből sem bizonyos, hogy éppen a budapesti szoborra utal Lomazzo traktátusa. Ez még bizonyítási téma marad szememben és így szerepel hamarosan a szerzőnél is (52.o.). Ilyen bizonyítás azonban igen árnyalt érvelést kívánna és ezért nem meggyőző számomra, miszerint „... az lesz a mérvadó és fontos számunkra, hogy a nagy mester és utolsó megbízójának korában, vagy valamivel előbb és később mit tudtak a sokkal régebbi, esetleg egészen ősi vonásokról...” (52—53.o.). A motívumok ugyanis, ha „valamivel előbb” jellemzők, akkor a Sforza-rendelés mellett szólhatnak, ha „később”, úgy nem bizonyítékok a leonardói eszmeiségre. A fizionómiai bizonyítás arra nézve, hogy a szobormodellt I. Ferencet ábrázolja, mivel a Leonardo-féle fejtanulmány elveszett (55—56. o.), nem biztosan áll meg, éppen a szerzőtől összeállított korabeli gazdag képsorból megismerhető arcvonásaival nem esik egybe a szoboré. Mégis a szerző ebben a feltevésben teljesen megnyugodott és

mint fellebbezhetetlen ítéletet veszi alapul a továbbiakban. Javasolnám a munka későbbi fázisában, hogy önelenőrzés céljából tegyen ellenpróbát a Sforza-család jellegzetes fiziognómiájával. Ennek hiányában az írásműben utóbb világossá válik, hogy a disszertáció szerint I. Ferenc francia király Artus szerepében formáztatta meg magát Leonardóval (72.o.) s legott mint megállapítást összegezi addigi érvegyűjtése alapján (73.o.), holott az érvek nem alkottak rendszert.

Beható, de vitatható érveket állít össze a szerző „Műtárgyunk hatása és későbbi sorsa” c. fejezetében (75. s. köv.o.). A Leonardo-hatások körében tárgyalja Aggházy Mária Raffaello: Heliodorus kiűzetése c. freskójának égi lovasát, sárkányos sisakjával. Az 1512/14 során keletkezett és a Vatikánban levő képet Meller Simon már Leonardo milánói lovasemlékműveihez kapcsolta és azok hatását vélte látni Raffaello freskóján. Aggházy ezt tagadja, mivel a keletkezési sorrend szerint fordított (90.o. és képjegyzék 84. szám). Változatlanul Meller véleményét tartom valószínűbbnek. Frapáns az összevetés a Raffaello-képpel a freskó lova, lovasa, annak sisakja tekintetében, de eltér, hogy Raffaello római öltözetű lovasa buzogányt tart jobbában, pajza nem látszik, inkább a kantárt tarthatja eltakart keze, továbbá lova alatt lándzsás férfi van a földre dőlvé! Ha Sforza-emlékterv lett volna Leonardoé, időrendben érthető és megmagyarázható volna a kapcsolat. De fordítva, franciaországi munka esetén miként láthatta volna ezt Leonardo és volt-e rá szüksége, hogy kövesse? Ezt nem fejtí ki a disszertáció. Nem is volt erre szükség. Hiszen Aggházy Mária képjegyzékének 106. száma szerint a Windsor 12.283r rajzban látja a szerző a budapesti lovas közvetlen előzményét. A leonardói rajz ágaskodó lovon ülő lovast ábrázol, bal kezében a maga és lova feje fölé emelt nagyobb pajzsát, oldalt hátrafeszülő jobb karral, a ló földig érő farkával. A lovas feje, fejborítása kidolgozatlan. Közvetlen előzménynek éppen az apró eltérések miatt nem tartható.

Kételyem nem oszlik el ott sem, ahol Aggházy Mária részletesen adatozza Leonardo 1516/19. évi franciaországi tartózkodása alatti munkálkodását (76.o.), ebben sem tudott pozitív bizonyítékot hozni a szobor ott, akkor keletkezésére. Ezek után kérdéses, hogy célravezető-e Leonardo halála után is folytatnia I. Ferenc művészetpártolásának olasz elemeit (77.o.), amennyiben azoknak nincs konkrét visszautalása a mesterre. Mégis ilyenekből vonja le a szerző, hogy az öntés Leonardo idején történhetett, nyers bronzmodell gyanánt és az is maradt (78.o.). Ezt a következtetést logikailag erőltetettnek tartom. Ezután marad a disszertációnál „végleges és döntő bizonyíték”-ként a budapesti szobor Leonardo-modell voltára, hogy egy lóhomlokra való páncéldombormű tervrajzán (1540-es évek) „világosan felismerhetők a mi szoborcsoportunk körvonalai” (79.o. és képjegyzék 28. szám). Feltételezi tehát, hogy a szobor ismert volt és hatott Franciaországban. Álljunk meg tehát ennél a bizonyítéknál, írjuk le és elemezzük. A fontainebleau-i iskola mestere 1545 körül készítette ló fejére szánt vértet-tervét (München, Staatl. Graph. Samml.). Két eleme figyelemre méltó most számunkra: 1/A tervezet felső bal sarkán ágaskodó lovon ülő lovas, kezében hullámváz lobogóval, a ló patái alá szorult meztelen ülő férfi; 2/A kép baloldalán ovális mezőbe zárva ágaskodó lovon ülő férfi pajzsával, egyenes karddal, a ló magasabbra emelkedik, mint Leonardóé, amely oválisba aligha zárható! Formai szempontból ez utóbbi jöhetne számításba, bár nem azonos. Vitatható mégis ennek alapján a szerző tézise, mivel Leonardo-rajzból inkább levezethető ez! Arra inkább hasonlít, a két lovas ábrája és főleg együttése, mint a bronzlovas-modellhez. (Vö. John Pope-Hennessy: Italian Renaissance Sculpture. London-Aylesbury, 1958. Fig. 90, 91, 92.)

Aggházy Mária bizonyítani kívánja, hogy a Leonitól másolni akart, a művész szerint antik mester (buon antico maestro) lószobra azonos Leonardóval (82.o.). Amit mond, bizonyítéknak kevés. A disszertáns érveléséből csak annyit vonhatunk le, hogy ha látott is Leonardótól modellt, annak készítőjéről az évtizedek során eltűnt az

emlékezet. Mégis a szerző a „megcsodált lómodell”-t szerepelteti gondolatmenetében. Aggály nélkül állítja, hogy 1584-ben ugyanerről tudták, miszerint az Leonardo lova (... un cavallo ... fatto di sua mano ...) (83.o.). Nem bizonyos, hogy egyazon lóról van szó az idézett forrásokban, hogy a Franciaországból továbbvitte nem bizonyítottan, csak feltételezeten elkerült lómodellről írt Lomazzo traktátusában. De a szerző feltételezi, hogy az 1550-es években Milánóban volt a Leonardo-lovasmodell, s hatott V. Károly portréjának talapzatán a ruhátlan sisakos férfi megmintázására (87.o. és képjegyzék 49. szám). Leone Leoni: Kuporgón védekező gyalog harcos (Milano. Mus. Poldi Pezzoli) megérdemel némi elemzést. A kép valóban pajzsát feje fölé emelő, földön ülő, kardját a föld felszínén tartó harcost ábrázol — éppen ezért nem vethető össze funkcionálisan a bronz lovassal! Készítéséhez nem is kell feltételezni a lovas szobormodell ottlétét. Ezt inkább leonardói rajz alapján tartom hihetőnek: mind a Sforza-, mind a Trivulzio-emlékműterveken szerepelnek földön ülő vagy fekvő meztelen emberek. A British Museumban levő, Leonardo utáni Sforza-emlékművázlaton a földön ülő meztelen ember feje fölé emelt pajza a ló megtámasztója (John Pope-Hennessy i.m. Fig. 90,91,92.). Csak a kései XVI. és a XVII. századról ismeri el végre a szerző, hogy nem történik említés a „cavallo”-ról (84.o.).

Ami a „Szoborunk technikai kivitelezése” c. fejezetet illeti (25. s. köv.o.), erről elmondhatom, hogy modern technikai vizsgálatok (25—27. o.) és mély forrástanulmányok a fejezet alapjai. Meggyőző a ló és lovas egyszerre öntése és eredeti összetartozása. Ebben a fejezetben az öntés technikája szempontjából vetődik fel a szerzőnél a lépő és az ágaskodó ló problémája Leonardo-rajzok tükrében (29. o.) és írásából, amikor is az antik emlékeket magasztalta a művész a modernekkel szemben (30. o.). A paviai aranyozott Regiole-emlék mozgásának becsét minden más fölé emelte maga Leonardo a Codex Atlanticusban (John Pope-Hennessy i.m. 63. o.). Helyes, hogy a disszertáns kirekeszti a Leonardóra való hatás szempontjából a csak később felszínre került antik emlékeket (31. o.) és ezért is felvetődik a kérdés, hogy ugyanakkor miért idéz a szemléleti hatásra, a légkörre oly sok későbbi irodalmi emléket a mű különböző pontjain. Annál fontosabb volna megmondania lejjebb, hogy a frappáns módon tárgyalt, kibontott lovasemlékek pata nyomainak mi volt a szerepe, tehát hogy már ismerhette-e Leonardo kora? Öröndetes, hogy Aggházy Mária már korábban (16. o.) elismeri, hogy Leonardo első milánói emlékmű rajzvázlatain felmerült az ágaskodó ló. Erre valóban mind a Sforza-emlékműhöz készült tanulmány Leonardo utáni, British Museum-beli rajzok, mind a windsori könyvtári Trivulzio-emlékműtanulmányok felhozhatók, rajtuk már gyakoribb az ágaskodó, mint a lépő ló (John Pope-Hennessy i.m. Fig. 90,91,92.).

Az értekezés egyik fontos témájú fejezete, „A formai elemek előzményei” (34. s. köv.o.) az ágaskodó lovat megülő harcos motívumait követi nyomon. A 38. oldalon megismétli éppoly röviden, mint tette már a 14. oldalon, Leonardo 1482. évi szolgálatba ajánlkozását (és állását) Lodovico Sforzánál (il Moro). De nem idézi a híres levél befejező részét, amelyben kifejezetten bronzló állításával tenné halhatatlanná a herceg apjának dicsőségét és a Sforza-házét (John Pope-Hennessy i.m. 67. o.). A következő 7—8 évről csak igen vázlatosan ír a szerző, bár korábban (16. o.) sem részletezte a milánói tartózkodások alatti lovasemlékmű előkészületeket, t.i. Francesco Sforza, majd Gian Giacomo Trivulzio emlékműve foglalkoztatta Leonardót. Feltűnő és nem helyeselhető, hogy a szerző miként írja le a következő, 1489 utáni milánói éveket, mit említ és mit mellőz belőle (38—42. o.). Aggházy Mária az udvari kultúra színes, alkalmi művészetét mutatja be, ami lovagi jellegű volt, amiben Leonardót is foglalkoztatták (1490, 1491). Pedig 1489 nyaráról tudjuk, hogy a Milánóban működő firenzei megbízott tájékoztatta Lorenzo de' Medicit, hogy a herceg emlékművet készített atyjának, és hogy Leonardo modellt készít ahhoz: „hatalmas bronzlovast, a páncélos Francesco Sforzával”. A firenzei egyben kételkedését fejezte ki,

vajjon Leonardóban a herceg teljesen megbízik-e, hogy tudja-e, hogyan kell befejezni a művet. 1490 áprilisában pedig Leonardo jegyezte fel, hogy „Újrakezdtém a lovat”. (John Pope-Hennessy i.m. 63, 68. o.). Mario Salmi szerint Leonardo 1483–99 években dolgozott Francesco Sforza lovasemlékművének modelljén, ami elpusztult (i.m. 686. o.). Egyenesen történetietlen ezek tükrében, hogy a koncepciójával ellentétes mozzanatokot a disszertáns mellőzi a tárgyalásban. Talán emiatt maradt ki a munkából Antonio del Pollajuolo átmeneti közreműködése Francesco Sforza emlékműve körül, amihez ismeretlen időben készült két rajza maradt fenn (New York és München). Pollajuolo New York-i rajza ágaskodó lovon ülő páncélos lovasat ábrázol kivont karddal, a ló támasztéka fekvő meztelen ember feltartott karja. 1494-ben javasolta ez a művész Virginio Orsininak egy lovasemlékmű és egy bronz mellszobor készítését, de legszívesebben egy bronzlóra helyezett teljes szoborét. Ez jelzi képessége kifejezését, valószínűleg azután, hogy a Sforza-szobortól elesett Leonardo megbízatása miatt (John Pope-Hennessy i.m. 67. és 316. o., Fig. 87.). Ez mind jelzi, hogy az ágaskodó ló, lovasa és a földön levő ember együttese a Sforza-tervvel született, nem kizárt, hogy udvari igény volt. Mégis a disszertációban a Leonardónál meglevő ősi varázsos motívumok kapnak nagyobb kutatási teret, a lovagirolandó hatásoként, lovasszobra és rajzai körében (41. o.). Igaz, hogy itt a szerző elismeri, hogy Leonardorajzokon ágaskodó lovak is vannak (41. o.), de a korabeli megbízatáshoz nem kapcsolja.

Aggházy Mária mint feltehető szemléletbefolyásoló említi fel Pisanello mantovai lovagi freskóit, mint amelyeket Leonardo bizonyára látott 1500 körül (42–43. o.). Az irodalom már előbb azt emelte ki, mint festészeti vonalat Pisanellótól Leonardóig, hogy éppoly figyelmet szenteltek a ló, mint az emberi alak ábrázolásának. (John Pope-Hennessy i.m. 64. o.) A disszertációban bőven olvashatunk Leonardó Trivulzio-emlék lovasalak tervéről. Itt a siremlékterven levő ruhátlan alakokat Michelangelo terveinek hatására vezeti vissza a szerző (48. o.), mintha két ilyen nagy művész egymástól függetlenül nem alkotott volna hasonló kompozíciót. Tehessen hozzá, hogy Mario Salmi a Trivulzio-emlék tervét mint olyant tárgyalta, „amelyből talán a kis budapesti múzeumi bronz eszméje adódott” (i.m. 686. o.). Kár, hogy ebben nem foglalt állást a szerző. Pedig ebben áll megállapításának lényege, t.i. hogy a szobor Leonardo legutolsó, kiérlelt művészi fázisának terméke. Erre pedig több megoldás lehet, nemcsak az I. Ferenc-féle megbízás.

A disszertáció figyelemre méltó fejezete „A témát meghatározó elemek és a műalkotás tartalmának kérdései. Ikonográfiai és ikonológiai problémák.” (52. s. köv. o.). Igen szép a lovas (lovag és ló) leírása (54. o.). Kitűnő a hadifelszerelések ismerete (pl. sisak 58. s. köv. o.). Gazdagon adatozza a sisakkorona és főleg a sárkányformájú sisakdíz és sisaktaraj történeti ill. mitológikus eredetét, középkorvégi irodalmi ismeretét, kritikailag képes használni szövegvariánsait, Nyugat és Közép-Európára egyaránt. Szép a lovagi eszmény utóvirágzásának elemzése (60. s. köv. o.). A fejezet végén (74. o.) helyesen indokolja a szerző a függelék két elemét. Kérdéses mégis, hogy így összekapcsolható-e az Artus-mondakör itáliai pályafutása és Leonardo „lovagi” témái, mert kérdéses, hogy a mozgalmas lovasjelenetek vagy egyes lovasok lovagi típusúak-e?

A doktori értekezés függelékkel fejeződik be, amely pedig lényegi részt tartalmaz és az érvelés egyik fő motívója. Itt utalok rá, hogy magyarázat kellett volna már a 41. oldalon arról, hogyan került breton mondakör lombardiai és alpesi emberekhez. A breton- és Karoling-mondakör élete Itáliában, illetve a lovagi irodalom nyomai Leonardo művészetében c. appendix gazdag anyagot tár az olvasó elé, a szerző jelentékeny kutatásának tanúsága (99. s. köv. o.). Hogy ez milyen kedves témája a szerzőnek, azt jelzi Aggházy Máriának az MTA Középkori Munkabizottságában 1978. október 26-ára meghirdetett előadása, „A breton mondakör Leonardo művészetében”. Az összekapcsolás jogosultságát a disszertációban megalapozza Leonardo könyveinek figyelemre méltó analízi-

se, főleg a késői lovagi műveltségre nézve (99–100. o.). Szép az itáliai XII. századi Artus-ismeret műemléki adatozása (Modena és Otranto, 102. o.). Az olasz kutatás is méltatja az 1165/66-ra tehető otrantói Artus-padlómozaikot, mint Pantaleone pap művét, ezt a lovas alakot, koronás fejfel, lándzsával. Még a Bari városi Szt. Miklós bazilikából is kimutatják Artus történetét, mint az orosz-lános kapu díszítőelemét. (Alfredo Petrucci: Cattedrali di Puglia. Róma, 1964. 17, 83, 98. o.) Természetesen helyes, hogy Aggházy Mária cezúrát von a korábbi középkor és a renaissance szemlélete közé, még ha vallja is a lovagi kultúra soká élesztését. Mégis vulgáris dolog volna a leonardói állatmarakodást „a feudalizmus felbomló rendjével” magyarázni (110. o. 5–6. sor), az idézett irodalmat jobban kellene értelmezni, direkttségét esetleg bíráltni. Pontosabb a szerző kár, hogy csak jegyzetben 120. o. 44. j. ott, ahol „a már mesterségesen életben tartott, vagy újra felelevenített lovagi szokásokra” utal. Ez a mesterkelt lovagság azonban nem kellene, hogy egyoldalúan Franciaország felé irányítsa Leonardo lovasszobor terveinek értelmezését. Mindenesetre ezt az áttételesebb szemléleti tárgyalást jobbnak érzem, mint amikor leegyszerűsítve ír a szerző: „romantikus középkorutánzás volt a feudalizmus fenntartása érdekében” (134. o. 135. j.). Ez még a XVI–XVII. századra sem ilyen direkt módon jelentkezett. A felhozott XVI. század közepeit és végi angol munkák továbbá alig perdöntők (kései voltak miatt) a Leonardo da Vinci korabeli olasz és francia szemlélet-re.

A disszertációnak nemcsak gondolatmenete látszik némely lényeges pontján erőltetettnek, megalapozatlan-nak, de külsőségeiben sem teljesen lezárt. Az opponens munkáját nagyon megnehezítette és elhúzta, hogy a disszertáció vitás kérdéseire nézve magának kellett utána keresnie sok mindent a jegyzet- és képanyag-dokumentáció feltűnő hiányosságai miatt. A 88. o. 2. sorban hiányzik egy leltári szám. A szövegben nincs feltüntetve, hová tartozik a 213. jegyzetszám: 91. vagy 92. o.? A 96. és 98. o. közötti szövegből kimaradt a 222, 223, 224. jegyzet elhelyezése. A 97. o. 3. sorban hiányzik egy sorszámadat. A 114. vagy a 115. oldalon hiányzik a 271. sz. jegyzet helyének bejelölése a szövegbe. A 115. oldalon feljebb kellene a szövegbe elhelyezni a 272. jegyzet számát, az utolsó idézetre 273. jegyzetszám illelnek, ami most nincs beírva a szövegbe. Magyar könyvszövegben nem németül kellene adni a magyarázatot („ungarische Ausgabe der Studie Mellers”, 116. o. 2. j.). A 117. o. 17. jegyzetben hiányzik az oldalszám: p.? A 117. o. 18. jegyzetből is hiányzik az oldalszám: p.? A 122. o. 55. jegyzetben hiányzik két mű oldalszáma is. A 122. o. 56. jegyzetben hiányzik az oldalszám. A 122. o. 61. jegyzete befejezett-e? Gondolatjel az utolsó írásjegyet és sok helykihagyás van utána. A 122. o. 62. jegyzet 3. sor befejezetlen, így íráshibás: Anfán-bis. Jegyzetzavar az is, hogy a 122. oldalon és a 123. oldalon egy-egy 62. jegyzet szerepel külön! A 123. o. 67. jegyzetben az egyik szerző mellől hiányzik a mű címe és bibliográfiai adatai. A német nyelvű irodalom alapján nem kellene a németes helyesírást is átvenni az arab asztronómus nevére (ismételtén Abu Ma'schar szerepel most; 38, 39, 125. o.). A 128. o. 93. jegyzet végén „pp.” után nincs az oldalszám. A 128. o. 94. jegyzetben „p.” után nincs az oldalszám. A 129. oldal 96. jegyzete „pp.” után nem tartalmazza az oldalszámot, továbbá az idézett Meller, p. mű nem a jelölt 94. jegyzetben van, hanem a 93. jegyzetben. A 130. o. 104. jegyzet első sorában hiányzik az oldalszám: p.? A 130. o. 106. jegyzetben hiányzik az oldalszám: p.? A 132. oldalon a 122. jegyzet hiányos, se megjelenés, se oldalszám nincs megadva. A 137. o. 156. jegyzete hiányzik. A 142. o. 210. jegyzete hiányzik. A 144. o. 226. jegyzetének 3. sorában hiányzik az oldalszám. A 146. o. 236. jegyzete hiányos, nincs benne megadva a cím és a bibliográfiai adatok. A 148. o. 253. jegyzete hiányos.

Kitűnő a képösszeállítás, amely 128 tételből áll. Kár, hogy csak bőséges mellékletnek tartható, nem pedig a munka szerves részének. Sajnos a képek a jegyzékbeli számok szerint a szövegbe bedolgozásra nem kerültek, így nem lehet rögtön utána keresni, miről van szó a

szövegrészben. De maga a szerző sem vethette megfelelően egybe azokat. A másik hiányosság, hogy a képeken sincsenek feltüntetve a jegyzékbeli számok így nem egykönnyen lehet megtalálni a képeket. Szerkesztetlen tehát az egész képkötet. Ezek a látszólag formai, külsődleges hiányok, pontatlanságok olyan számosak, hogy a gondolati, bizonyítási lezáratlanságot kell bennük látnom. Kár, hogy erre a szerző figyelme nem fordult korábban. Ezért a minősítési eljárás ilyen előrehaladott szakaszában kell javasolnom a szerzőnek, hogy a jegyzetek és a képmelléklet javításával, pótlásával tovább foglalkozzék. A munkán ezért is érdemes tovább dolgoznia.

Tisztelet Bírálóbizottság!

A fentiek alapján összefoglalva megállapíthatom, hogy G. Aggházy Mária eldöntetlen, vitás témát választott műve tárgyául, aminek aktualitását hazai gyűjteménybe kerülés egymagában is megmagyarázza. A téma irodalmi-ideológiai környezetbe helyezése még inkább akadémiai doktori szintre emelte a témát. Sajnálatosnak tartom, hogy éppen a szobormű datálását és mecénását kissé önkényesen, erősen spekulatív módszerrel határozta meg és a hagyományos nézetet kellő cáfolatra nem méltatta. Tudományos végeredményét ezek miatt nem tudom magamévá tenni, továbbá a kidolgozás nagyszámú formahibája miatt sem. A nagyértékű felhalmozott forrás- és irodalomismeret (bár az utóbbi nem teljes), egyes fejezetek kiemelkedő színvonala, az önálló vonalvezetés azonban mindenképpen indokolja, hogy a disszertációt tudományos vitára javasoljam, amelyben a hiányokat talán pótolja a szerző és amelynek alkalmából talán, remélhetőleg, hipotétikusabbá teszi álláspontját. Mint fentebb arra céloztam, hagynia kellene nyitott lehetőségeket a további kutatás számára is, nem mindenképpen kellene konkrét személyhez és évhez kötnie a szobor keletkezését és érdekesen megrajzolt ideológiai, szemléleti környezetét. Ettől függően talán majd javasolhatom a t. Bírálóbizottságnak a pozitív állásfoglalást, amire egyelőre a történeti forráskezelés tartalmi és kidolgozottsági problémái miatt nincsen módom.

II.

VAYER LAJOS OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Mielőtt Aggházy Mária doktori disszertációjának opponensi véleményében a konkrét témával kapcsolatos mondanivalónkra rátérnénk, a bevett szokás szerint indokoltunk tartjuk, hogy magának a kandidátusnak az eddig eltelt évtizedek folyamán kifejtett szakmai munkásságát, kutatói múltját, a hazai és a nemzetközi művészettörténettudomány szempontjából elért eredményeit, és éppen nem utolsósorban tudós egyéniségének jellemző vonásait — ismertetve és egyben méltatva is — röviden és tömören felvázoljuk. Ez a mintegy tudománytörténeti prooemium arra hivatott, hogy éppen az itt és most disputára bocsátott értekezés helyét a szerző életművének logikus következményeként a maga komplett értékében az őt megillető pozícióba helyezhessük.

Aggházy Mária művészettörténeti pályája egyetemi tanulmányai után a budapesti Szépművészeti Múzeum keretében indult el és ívelt fel a harmincas évek második felében. Ez a múzeumi atmoszféra immár igen távol van napjaink jelen ifjabb nemzedékének lététől és tudatától, éppen ezért sosem árt, sőt használhat is, ennek a hajdani légkörnek a felidézése, kissé talán szellemidézőnek tűnhető történeti életre hívása, — a mi idősebb nemzedékünknek ez nemcsak joga, hanem kötelessége is.

A harmincas évek végén — minden, a Szépművészeti Múzeum vezetésében bekövetkezett tudománypolitikai változás ellenére is — még minden területen érezte a maga áldásos konzekvenciáit Petrovich Elek nagy múltú igazgatása, mindenekelőtt Hoffmann Edithnek a Grafi-

kai Osztály, Pigler Andornak a Régi Külföldi Képtár és Balogh Jolánnak a Régi Külföldi Szoborgyűjtemény vezetésében megnyilvánuló és a hazai egyetemes művészettörténeti kutatások szempontjából döntő jelentőségű munkásságában. Ezt a tevékenységet elsősorban az jellemezte, hogy túlmenően a magával a múzeumi gyűjteményi anyaggal foglalkozó kutatásokon, minden mégoly speciális és konkrét esetben is szigorú szakmai kötelezettséget jelentett a teljes vonatkozó materia ismeretének és értékelésének követelménye, az izolált műtárgy beillesztése a művészettörténeti fejlődés univerzumába. Ez az elvi hozzáállás mintegy determinálta azt, hogy a Szépművészeti Múzeumba került ifjú szakember már eleve nem korlátozhatta magát a múzeumi materiától leszűkített szakterületekre, hanem már eleve szívesen kellett találnia magát — mai divatos szóval — multilaterálisnak mondható diszciplínáknak történeti periódusokon, művészeti stílusokon, komplex kulturhistóriai problematikákon keresztül szerteágazó és messzevezető kapukon át kitáruló útjaival. Hogy mást ne említsünk, így foglalkozott Balogh Jolán a Kolozsvári testvérek Szent György-szobrának problémájával, vagy Pigler Andor Georg Raphael Donner oeuvre-jével. Éppen ezért kell napjainkban is helyesnek tartanunk, ha a Szépművészeti Múzeum fiatal kutatói a múzeumi materián túlmenő egyetemes művészettörténeti monográfikus problémák feladatainak megoldására is időt és erőt szánnak, legyen ez a téma akár a XV. századi itáliai, vagy a XVII. századi hollandiai festészet tematikájába tartozó probléma is.

Aggházy Mária az egyetemről, Hekler Antal professzortól magával hozott akribiával indult el a múzeumi pályán, kezdte meg kutatói aktivitását, melynek centrumában az egyetemes európai összefüggésekbe belehelyezett hazai barokk építészete, szobrászata és festészete állott. Ilyen tárgykörű számos tanulmánya, közleménye és recenziója mellett azonban a déli és északi későközépkori és reneszánsz múzeumunkba került néhány jelentős emlékének kérdéseit is tisztázta, így — immár a felszabadulás után — a XIII—XIV. századi francia és olasz kódexlapok és a XVI. századi olasz díszítő művészet körébe tartozó fametszetek problémáit, — mintegy a múzeum grafikai gyűjteményében végzett kutatásainak melléktermékeként. Ugyancsak ő rendezte meg 1949-ben a Színház visszatükröződése a grafikában címmel a Grafikai Osztály egyik felszabadulás utáni legjelentősebb kiállítását, melynek gazdag anyaga és példás apparátusú katalógusa hazai színház-történetünk egyetemes ikonográfiai materiája szempontjából valóban úttörő produkció volt, — itt meg kell említenünk, hogy a rendezés munkájában, nemrég eltávozott kedves kollégánk — múzeumi éveinkben osztályvezető-helyettesünk, — Patáky Dénes is segédkezet nyújtott, adózzunk ezúttal is emlékezetének, — megérdemli. Ez a kiállítás és katalógusának bevezetése nemcsak Aggházy Mária színház- zene- és irodalomtörténeti, hanem általános kulturhistóriai érdeklődésének, érzékenységének és a művelődéstörténeti stúdium korszerű komplexitása területén való otthonosságának volt ékesen szóló dokumentuma. Ez utóbbinak is megvoltak az egyetemi előzményei: annak idején Domanovszky Sándor professzortól tanultuk mi művészettörténészek, a képes történeti források kutatói, az írott források, a levéltári kutatások, a mi számunkra másodlagos, ám oly jelentős archivális dokumentumok megbecsülését, közvetlen vagy közvetett, ám mindenképpen kötelező felhasználását, kiértékelését még a csupán stílusproblémának tűnő feladatok historikus megoldásának esetében is. Ez a verbéli historikus alkat vezette Aggházy Mária eddigi főműve: A barokk szobrászat Magyarországon című háromkötetes, 1959-ben kiadott feldolgozásának előkészítésében és megvalósításában, mellyel az akadémiai kandidátusi fokozatot elnyerte.

Hazai művészettörténettudományunk a felszabadulásra következő esztendőknél emlékei és műtárgyi állományunkat a háború utáni időkben lehetséges sűrűn rendbeszedő praktikus tevékenysége után, ugyancsak sűrűn nekiveselkedett a múlt művészettörténeti kutatása területén mutatkozó legnagyobb hiányok régóta esedékes pótlásának, a műemléki topográfia tető alá ho-

zásának, a műtárgyi korpuszok egybegyűjtésének és közreadásának, és éppen nem utolsósorban a régi magyarországi képzőművészet legjelentősebb műfajait stíluskorszakok szerint összefoglaló feldolgozásának. Így jelentek meg Radocsay Dénesnek 1954-ben a középkori falképeket, 1955-ben a középkori táblaképeket, — majd némi publikációs problémák miatt kissé késve, — 1967-ben a középkori faszobrokat, Garas Klárának 1953-ban a XVII. századi festészetet, 1955-ben a XVIII. századi festészetet az adott lehetőségek között komplettnek tekinthető bibliográfiai apparátussal, topográfiai indexekkel és más névmutatókkal közzétett kötetek. Ezekhez csatlakozott Aggházy Máriának említett opusza, a stíluskorszak nevével jelzett XVII—XVIII. századi szobrászatot példás rendszer- és módszertani alapon feldolgozó összefoglaló műve. Ha mindezek az értékes kötetek — sit venia verbo — némiképpen — tekintettel a monográfikus előmunkálatok viszonylagos korlátozottságára — az anticipált szintézisek kategóriájába is tartoznak, úgy úttörő jellegük nemcsak az anyaggyűjtés és adatösszeállítás, hanem a helyes történeti szemlélet eredményes alkalmazása révén is vitathatatlan tudománytörténeti érdeműek. További monografikus munkára ösztönöztek; a hatvanas és hetvenes évek fiatal nemzedékének — volt tanítványainak — sikeres, ilyen irányú munkássága tesz róla tanúságot. És nem utolsósorban a készülő nagy magyarországi művészettörténeti kézikönyv mégoly lassan közeledő köteteként rávetülő fényében — vagy árnyékában — immár elavuló, kétkötetesnek nevezett magyar művészettörténet két évtizeden keresztül hiányaival és hibáival egyetemben is házagópólónak bizonyult publikációjának vonatkozó fejezetei sem jöhettek volna létre ezek nélkül az úttörő művek nélkül.

Időközben Aggházy Mária múzeumi pályáján hosszú években keresztül a Szépművészeti Múzeum könyvtárát — legnagyobb egyetemes művészettörténeti szakirodalmat tartalmazó könyvtárunkat — vezette mint Rózsaffy Dezsőnek és Concha Erzsébetnek méltó utóda, majd a Régi Külföldi Szoborgyűjtemény élére került, itt Meller Simon és Balogh Jolán voltak nagynevű elődei. Éppen ennek a nemzetközi hírnévű múzeumi kollekciónak Szépművészeti Múzeumunk emblémájává lett legnevezetesebb műtárgya lett témája jelen doktori értekezésének, — az a kis lovasszobor, melynek problémája a kandidátust immár jó egy évtizede foglalkoztatja, és mellyel kapcsolatos kutatásairól a Comité International d'Histoire de l'Art-nak 1969-ben Budapesten tartott kongresszusán, az ugyanebből az alkalomból a Szépművészeti Múzeum emlékeztető kis monográfikus kiállításán, majd ugyancsak a CIHA-nak 1973-ban Granadában tartott kongresszusán, továbbá több hazai és külföldi referátummal és publikációval (így a Szépművészeti Múzeum Bulletinjében 1971-ben, és az Arte Lombardában 1972-ben) számolt be sikeresen. Ezen az úton érkezett el a hazai barokk művészet kutatója az egyetemes reneszánsz művészet egyik legnagyobb mesterének életművéhez, Leonardo da Vinci legizgalmasabb remekművéhez, és ezt az utat tartottuk nagy vonalakban indokoltnak felvázolni, hogy mintegy a jelöltet megillető laudatóival vezessük be opponensi véleményünk mondanivalóit.

A példás summát nyújtó tézisek ismeretében feleslegesnek tűnik az értekezés szerkezetét, tagolását, szövegezésének stílusát, prózáját méltatni. Legfeljebb a mégoly bonyolult dolgokról, közvetett összefüggésekről, szétágazó történeti vagy művészi vonatkozásokról szóló passzusok egyszerű, tiszta és világos fogalmazását emelhetjük ki, — ez sem újság a szerző eddigi publikációi után, és csupán a napjainkban divatozó szakmai frazeológia burjánzó vadhajtsái okán említendő meg. A szép művekről szépen — ám sohasem szépelgően — írás a művészettörténész nemes joga és kötelessége: a szerző él ezzel és elegendi is tesz ennek. Még mindig a lényegbevágó problémákon kívül maradva, — két szerény észrevételünk lenne. Első észrevételünk az „Appendix”-re vonatkozik. Úgy gondoljuk, hogy ez — a szerző szavával élve — „súrítt szemle” a breton-karoling mondakör itáliai utóéletéről és a lovagi irodalom leonardói nyomkövetéséről éppen felette gazdag anyagánál fogva a jelenleginél

még határozottabb tagolás és még árnyaltabb érzékeltetés és lehetőségeit is magában rejt. Tanácsunk az, hogy nem kell az appendix fogalmát túlságosan a rövidséggel és a tömörséggel összekötni, mert semmiképpen sem jelentene lazaságot az, ha helyenként több átvezető gondolat bővebb kifejtése választaná szét és egyben kapcsolná össze az egyébként imponáló logikával egymásra következő adatanyag történeti sorát. Így a lényegbevágó dolgok megközelítése — a majdani publikáció esetén — még a tárgykörtől távolabb álló olvasó számára is könnyebb lenne. A második észrevételünk a „Műtárgyak hatása és későbbi sorsa” című fejezetre vonatkozik. Kétségtelen, hogy Balogh Jolánnak a Régi Külföldi Szoborgyűjtemény szakkatalógusát néhány esztendeje publikáló kötetében megjelent, oldalakat kitévő bibliográfia után teljesen felesleges lenne Aggházy Máriának a kis lovasszobor komplement könyvszerűt újra leközölni. De a katalógus említett bibliográfiája — hogy a szokásos terminológiával éljünk, — noha „bibliographie raisonnée”, azaz a katalógus auktora minden esetben leközi a soron következő mű szerzőjének az attribúálásra, datálásra és lokalizálásra vonatkozó véleményét, mégis ez a Balogh-féle bibliográfia nem nevezhető „bibliographie dramatisée”-nek, azaz benne a vélemények egymással nem konfrontálódnak, egymást nem erősítik, vagy gyengítik, nem felelnek egymásnak és nem vitakoznak egymással. Itt engedtessek meg egy szerénytelen megjegyzést az opponens részéről: éppen Balogh Jolán tisztelt meg engem annak idején azzal, hogy a Szépművészeti Múzeum régi külföldi rajzgyűjteményének válogatott anyagát közzétévő publikációm bibliográfiáját a „bibliographie dramatisée” építéson ornáival kvalifikálta róla megjelent recenziójában. Valóban a bibliográfiának ez a fajtája emelheti át az irodalom-jegyzéket a tudománytörténet magasabb szférájába, magában foglalván az egyes művészeti alkotás szakirodalmi utóéletét mint konkrét példán keresztül mintegy a kutatás szóban forgó területének történeti fejlődését is. Magyarán mondván: Aggházy Máriának módjában lenne — nem jegyzetben, hanem szövegben — a „műtárgy későbbi sorsában” egyetemes tudománytörténetünknek egy jellemző XX. századi fejezetét, az attribúciós probléma kritikai kérdéseinek változatos alakulását nemcsak instruktíven szemléltetni, hanem historikusan érzékeltetni is. Tudjuk, hogy ez sem idejét, sem erejét nem venné különösképpen igénybe, és tanácsunk az, hogy éljen az alkalommal, mutassa be egyrészt a nemzetközi kutatásnak a hazai emlékekkel kapcsolatosan egyre újra kísértő autopszia-hiányait, másrészt a mind a hazai, mind a nemzetközi kutatásban ugyancsak egyre újra felmerülő stilisztikai hiperkritika hibáit, ezeket a mindnyájunk és mindenekelőtt az ifjabb nemzedékek számára igen tanulságos példákat. Mindenesetre sem első, sem második észrevételünk nem azt jelenti, hogy a jelen dolgozatnál ezeket mindenképpen tekintetbe venni javasolnánk, mindkettővel csupán felhívni kívánjuk a szerző figyelmét saját további lehetőségeire. Mint az értekezés legdöntőbb újságát mindenekelőtt azt kell megállapítanunk, hogy a szerző a kis leonardói lovashoz az egész hatalmas eddigi irodalom után legelsőnek közelít nemcsak stilisztikai, hanem ikonográfiai, sőt ikonológiai szempontból. Ennek a megközelítésnek a leglényegesebb előfeltétele — mert ebben az esetben elsősorban nem a lóról, hanem a lovasról van szó, — az a szakszerűen foganatosított technikai vizsgálat volt, amely a fémösszetétel színképlelemzési eljárással történt analízise útján meggyőzően kimutatta, hogy a ló és lovas anyaga teljesen megegyező, következésképpen a nemes cinkmentes ólombronzból készült öntvény előállítására csak egyszerre történhetett. Idézem: „kétser ilyen mértékben egyforma ötvözet előállítása nem lehetséges”. A ló és a lovas tehát eredetileg is összetartozott, azaz — ha a ló testébe sülyesztett fémrudacsával felerősített lovas-alak lehetett is, és ha a két rész öntése természetesen külön-külön történt is, — semmiképpen sem lehet szó a szoborcsoport utólagos kompozicionális továbbfejlesztéséről, bővítéséről vagy kiégésítéséről, hanem mindenképpen egy egységes szoborcsoport egyszeri és egyben mesteri koncepciójával állunk szemben.

Ez a kétségtelen tény teszi minden eddigi — Meller Simontól Malaguzzi-Valerin, Tietze-Conraton, Annamaria Brizion, Adolfo Venturin, Dvořákon, Hildebrandton, Sirénen, Suidán, Planiscigon, Heydenreichen, Clarkson, Th. Mülleren, és a többi nagynevű Leonardo-kutatón keresztül ívelő — stíluskritikai profilú kutatás után döntő érvényűvé Aggházy Mária ikonográfiai metódusú kutatási eredményeit. Ez teszi nemcsak formai, hanem tartalmi értékűvé a sisakos lovas figuráját, alakját, gesztusát, mimikáját és mindenekelőtt magát a lovas arculatát, hogy úgy mondjuk, a portré-szerűség problémáját. Az is kétségtelen, hogy a lovas „tematikai” vizsgálata útján továbbhaladva csupán ezen az alapon emelhető át az ikonográfiai probléma az ikonológiai szférába, éppen úgy, ahogy ezt a szerző sikeres következetességgel meg is teszi. Nincs módunk ezúttal belemélyedni a kis lovasszobor stíluskritikai analíziseinek múltjába, a leonardói életmű végtelen gazdagságában lépten-nyomon jelenlevő lovasszoborfeladat megoldásoknak a mester rajzain és festményein fellelhető, hol technikai kísérletezések, hol kompozicionális eredmények tanúságtételét őrző dokumentum-anyagába, — ezt, annyira, amennyire idevágóan szükséges volt, megtette maga a szerző. Csupán egyetlen körülményt szeretnénk megemlíteni, egyetlen ténnyt nyomtatékosan kiemelni. Leonardo da Vinci oeuvre-jének hosszas és sokszoros stíluskritikai rostáján eledlig sok rajz és kevés festmény esett át sikeresen, ám — és most egyelőre ne gondoljunk a mi budapesti lovasszobrunkra, — egyetlen plasztikai alkotás, szobormű vagy dombormű sem. Emlékeztet a mindenáron leonardói szoborművet prezentálni kívánó berlini múzeumi Mona-Lisa-variáció ügye, amely múlt századi nivós hamisítványnak bizonyult, és ugyancsak említésre kerülhet néhány olyan kísérlet is, amely néhány még a verrocchio-i bottega leonardói fázisát tükröző Madonnát — a londoni Victoria and Albert-Museum terracotta-szobrát, vagy az ugyancsak londoni Johnes-gyűjtemény stucco-domborművét — igyekezett eredménytelenül a mesterrel közvetlen kapcsolatba hozni, továbbá azok a törekvések, amelyek már a leonardói műhely tanítványi szinten visszasugárzó fényt mutatta ki valóban eredményesen néhány cinquecento-eleji firenzei szoborművön, — itt elsősorban Giovanni Francesco Rustici-nek a Battistero északi kapuját koronázó bronz-szoborcsoportjára — Keresztelő Szent János a levitával és a farizeussal — kell gondolnunk, amelyben a mester plasztikai koncepciója kétségtelenül szerepet kellett, hogy játsszon. De mindezek ellenére biztos, hogy a stíluskritikai kutatásoknak egyetlen saját kezű „fatto di sua mano” plasztikai művet sem sikerült eledlig magának Leonardo da Vincinek meggyőző érveléssel attribuíálni. Már most ebből a tudománytörténeti tényből vitathatatlanul következik, hogy a budapesti lovasszobor mégoly mélyreható és szétágazó stíluskritikai vizsgálata sem rendelkezett, mert nem rendelkezhetett azokkal a morfológiai metódushoz nélkülözhetetlen előfeltételekkel, amelyeket éppen az analógiák sajátosságainak stilisztikai ismerete és az ezekből levonható következtetések ugyancsak stílári értékelése a morellianus tradíciók érdemes alapján megkövetel. Úgy gondoljuk, hogy a szerző ezzel a negatív argumentummal is fokozottabb mértékben érvelhetne, — hiszen a leonardói bronzöntés, modelálás, cizellálás, patinázás és a többi döntő jelentőségű plasztikai eljárás sajátosságai egyetlen hagyományosan a mesternek attribuíált szoborműről sem ismeretesek, csupán a szerzőtől lelkiismeretesen felhasználott és kiértékelte leonardói traktátusok vonatkozó passzusaiából szerzünk róluk hiteles — ám közvetett — értesüléseket. Ha szerzünk ezt a stíluskritikai negatívumot határozottabban hangsúlyozza, úgy a budapesti szoborcsoport esetében mindenképpen nagymértékben megnövekedik a stilisztikai megközelítés mellett az ikonográfiai megközelítés tudománytörténeti jelentősége, az immár valóban időszerű konkrét metódusú vizsgálat szükség-szerűsége is. Javasoljuk, fogadja meg ezt a tanácsunkat, amely az említett és javasolt tudománytörténeti traktálás aspektusából is hasznos hajtónak tűnik számunkra.

Ha már most budapesti lovasszobrunknak a közvetlenül a nagymester kezéből eredő származásának hiteles-

ségét a műtárgy történetének nézőpontjából vesszük szemügyre, úgy Aggházy Mária műtárgy-történeti rekonstrukciója meggyőzően autentikus. Így Lomazzo passzusára való hivatkozása — amely a sokszor emlegetett auktor végre elérkezett nemcsak teoretikus, hanem historikus forrásként történő kiaknázása szempontjából is jelentős időszerű adalék, — valóban trouvaille-nak tekinthető. Fontos észrevétele Giovin passzusával kapcsolatos forráskritikai észrevételek után annak a ténynek a leszögezése, hogy az auktor leírása mindenesetre a budapesti lovasszobrunkra illik a legteljesebb mértékben. A szoborcsoportnak Leone Leoni birtokába kerülésére vonatkozó megállapítását mindenképpen meggyőzőnek kell tartanunk, — itt ki kell emelnünk azt a mind ikonográfiai, mind stilisztikai indokolást, amellyel nemcsak az írott forrásokat, hanem a kapcsolatos szoborművek — lószobrok és harcosalakok — sorozatát is meggyőzően felvonultatja. Ugyancsak hathatósan vezeti el a mű útját előbb Franciaországból Itáliába, utóbb Milánóból Rómába, és nem nélkülözi a valószínűség kritériumát azok az óvatossá feltevései sem, amelyek a Palazzo Venezia XVIII. századbeli plasztikai kollekciójával kapcsolatosak, és amelyek azután közvetlenül vezethetnek el az utolsó magánbirtokosnak, a szobrász-gyűjtő Ferenczy István-nak a magyar műgyűjtés történetében oly édes-bús emlékeztető tevékenységéhez. Viszont, ha a leonardói eredet hitelességét a kétségtelen autenticitási rajz- és festmény-anyag felől vizsgáljuk, úgy Aggházy Mária nagyrészt a nagynevű elődök nyomán felsorakoztatott analógiákkal ezt ebből a szempontból is meggyőző érveléssel támasztja alá. Itt ki kell emelnünk azokat a megállapításait, amelyekkel a velencei Gallerie dell'Accademia di Belle Arti vonatkozó leonardói és leonardeszk vázlat-csoportját mint nem véres harcot, hanem szabad harci gyakorlatot ábrázoló határozottan különválasztja az Anghiari csatával kapcsolatos különböző rajz-anyagoktól, és így közelebb hozza azokat a mestertől tervezett lovasszobrok kompozicionális problémáihoz. Ennek az egyetemes Leonardo-kutatás is komoly hasznát fogja venni.

Az értekezés gerincét „A témát meghatározó elemek és a műalkotás tartalmának kérdései” címet és az „Ikonográfiai és ikonológiai problémák” alcímet viselő és egyben indokoltan is a legerjedelmesebb szövegi fejezet alkotja, — ebben fejt ki a szerző döntő jelentőségű téziseinek alapos, pontos, részletes és — éppen nem utolsósorban meggyőző argumentációját. Ésszerűt a kis budapesti remekmű nem más, mint Leonardo da Vinci-né I. Ferenc francia király lovasszobra számára készített monumentális igényű modellje és a mester e késői — talán legkésőbbi — műve az uralkodót mint Artust, a brit mondák és legendák ködbe burkolt királyát lovagi bajnívás közben jeleníti meg. Ehhez a megállapításához a lovas, a lovas ruházata, a lovas sisakja — a sisakkorona, a sárkányos sisakdísz és sisaktaréj — beható és szétágazó analógia-matériát felvonultat vizsgálátán, meggyőző bizonyító eljárásán keresztül érkezik el.

Ami magát a lovas arculatát illető portré-ikonográfiai argumentációját illeti, csupán az az észrevételünk lenne, hogy helyesnek tartanók I. Ferenc gazdag képmás-anyagából — esetleg akár csak jegyzetben is — még többet felhozni. Érdekes eset példának okáért Tizianonak nagy valószínűség szerint Benvenuto Cellini profil-medálája alapján festett híres arcképe, hiszen éppen a jellegzetes nagy orr és az — idézem a szerzőt — „fölényesen vidám határozott egyéniség” ezen a közvetett autenticitási ikonográfiai dokumentumon is mint az uralkodó egyéniségét kötelezően meghatározó, mintegy közismert testi-lelki tulajdonságok jelentkeznek. Ha ez az Aretino inspirációjára festett Tiziano-portré — mert a nagy publicista küldte el a képet a francia királynak, — éppen ezeket a vonásokat emelte ki, így ez a bizonyos mértékben ideálportrének tekinthető arcmás a kis lovas — persze az adott feladat megoldása szempontjából más célzatú — ugyancsak ideálportréja tartalmi analógiájának is tekinthető.

Megemlíthetők és kiemelhetők tartanók továbbá azt a körülményt is — ugyancsak a lovas arculatának szempontjából, — hogy a mester az antik értelmű absztraktt klasszicitásra való minden törekvése mellett is

milyen messzire ment — éppen az egyéni vonások karakterisztikus érzékeltesése terén — a konkrét valóságábrázoláshoz vezető uton. Idevág az is — most már nem a lovasra, hanem a lóra vonatkozóan —, hogy magának a lónak a megjelenítése is a realizisztikus ábrázolás nagyfokú igényét revelálja. A giovioi definíció szerint „vehementer incitati ac anhelatis habitu”, és a lomazzói költői citátumok szerint „e finita la battaglia (ez itt nem csata, hanem egyszerűen harc): ma si rophe, posero in terra ambi i destrier le grophe” ebben az esetben egy sajátos esemény ábrázolásáról van szó. Nem hősi hadvezéri emlékművet, sem egy véres ütközet részletének megörökítését, hanem egy lovagi torna a maga lényegében játékos esemény-sorozatának egy konkrét epizódját, ennek az epizódnak reprezentatív megjelenítését kell tehát asszociálnunk. Ezen a ponton válik igen lényegessé az olasz és a francia lovagi játékok közötti különbségeknél az előző fejezetben kifejtett és az írott és ábrázolt források imponáló felvonultatásával dokumentált tényanyaga. Ez egyben a Leoni-féle kis gyalogos harcosok, védekező és támadó fegyverhordozók szoborcsockáinak ikonográfiai definícióját is magában foglalja és az eddig szinte szívetlenül ehhez vagy ahhoz a monumentális emlékműplánumhoz így vagy úgy kapcsolt létezésük formai és tartalmi interpretációját, a lovagjáték-konceptióhoz illeszkedő kompozicionális helyzetük meghatározása révén sikeresen tisztázza, — ez újból az egyetemes Leonardo-kutatás számára is értékes eredmény.

Szellemes tartózkodással sejlik fel az utólovagkor eszmétörténeti hátterében az — idézem: — „főleg toszkán umanesimo cavalleresco” és az „inkább francovenetói umanesimo cavalleresco” közötti lényeges különbség kultúrhistoriai fényárnyéka is, nem utolsósorban a nagy olasz marxista filozófus és művelődéstörténész, Antonio Gramsci Benedetto Croce-nak mégoly lényegeltatásra törekvő idealista eszméivel szemben fogantatosított materialista kritikájának maradó tézisei alapján. Aggházy Mária értekezésében az autonóm esztétikai értéket képviselő leonardói szoborcsoport eképpen a maga historikus alapjára állíttatik, hogy ezek után a sárkányos sisak példás kultúrhistoriai analízise tegye az összképet teljessé. Ami viszont a sárkányos sisak ambivalens szimbolikáját illeti, úgy gondolnánk, hogy egy kissé messzebbre és mélyebbre hatoló egyetemes vallástörténeti vizsgálat még tovább is vezethetne az interpretáció eléggé rögzös útján. De mint szerény észrevételt meg kell itt említenünk, hogy jómagunk a Lorenzo il Magnifico-tól az általunk rekonstruált polizianói program szerint Verrocchiótól készített és Korvin Mátyás királyunknak elküldött dombormű-sorozat traktálásánál mi sem merészkedtünk a szerzőnél messzebb, hiszen a sárkány mint ikonológiai motívum még sok feladat megoldását fogja róni az itáliai reneszánsz kutatóira. Végre ki kell emelnünk Albrecht Dürer és Leonardo da Vinci izgalmas kapcsolataira utaló — újból csak lomazzói vonatkozásokat felidéző — passzusokat is, amelyek a további vizsgálódások számára tárnak fel új kapukat, tartalmi, sőt formai aspektusokból egyaránt.

A műtárgy későbbi sorsára — így hatására is — vonatkozó fejtegetéseket, mint mondtuk, némi tudománytörténeti tárgyalással lehetne még teljesebbé tenni — sapienti sat. Csupán néhány kis megjegyzésünk van még. Ha már említjük, hogy Guido Mazzoni — idézem — „szélsőséges érzelmeket tükröző szoborcsoportjainak” franciaországi népszerűsége „nehezen elképzelhető”, úgy ezt a tényt talán helyes lenne néhány szóval indokolni is. Továbbá: Az Antonio de Beatis-féle 1517-i cloux-i látogatásról szóló referátumnak a Mona Lisát illető dilemmája Cassiano del Pozzo 1625-i fontainebleau-i látogatásáról szóló referátuma után az egyetemes Leonardo-kutatás számára immár problémamentesnek tartatik, és a kérdéses Medici-megrendelést nyugodtan tarthatjuk mi is lojális tévedésnek. Továbbá: a szerzőnek értékes támogatást nyújtó — jegyzetben szereplő — Catarina Pedroni nem más, mint a valaha Gerevich-tanítvány Pásztoryné Alcsuti Lili, aki a második világháború utáni amerikai intenzetizmus után jelenleg Itáliában folytatja a Leonardo-oeuvre-rel — az Utolsó Vacsorával — kapcsolatos értékes kutatásait. Hajdani egyetemi doktori disz-

sertációja — elődömnök, Gerveich Tibornak tanszékén — az Alcsuti Katalin néven publikált és Donato Creti bolognai barokk festő oeuvre-jének napjainkig értékes első feldolgozását produkálta. Tartsuk őt számon méltóképpen a külföldre származott művészettörténész honfitársainknak Charles de Tolnay-ig ívelő érdemes sorában. Továbbá: ez már valóban szőrszálhasogatás és csupán a szerző abszolút akribiája miatt említjük, — Francesco Erizzo doge nemcsak 1645-ig uralkodott, hanem 1646 január 3-án halt meg — mille scusi — non vale la pena... Továbbá: talán nem ártana leszögezni, hogy Raffaello Heliodorus-kompozícióján, amely időben a Leonardo-féle Három királyok-kép után készült, valóban csupán a lovas sárkányos sisakja az, amely messzebbmenő interpretációra is kell, hogy készítse a Stanzák ikonológiai szempontoktól is vezetett kutatóit, ám úgy tudjuk, hogy kiváló kollégánk, Deoclecio Redig de Campos folyamatban levő kutatásai ezen a ponton is hathatós eredményekkel kecsegtetnek. Végre: úgy véljük, hogy indokolt az 1969-es budapesti Szépművészeti Múzeumi kiállítással kapcsolatban annak a nagynevű barátunknak a nevét is megemlíteni — a két éve az eliziumi mezőkre távozott Millard Meissre utalunk — aki a mi személyes közbenjárásunkra lehetővé tette, hogy a New York-i Metropolitan Museum Leone Leoni-lovasának bemutatása a budapesti kiállításon lehetővé vált, és így a kis lovak mesterkérdése a direkt konfrontáció révén tisztázásra kerülhetett. Áldassék emlékezete. Immár valóban végezetül jogosan várjuk a szerzőtől az Appendixben felmerült leonardói problémákkal való további foglalkozást, mert a „Gawain-rajz” és az „Ifjúság kutja-ábrázolás” tárgykörében sok újat várhatunk tőle.

Befejezésül úgy véljük, hogy mindenképpen helyes lenne a tárgyalás legeslegvégén arra is utalni, hogy a kis „fatto da sua mano” lovasszobor annak a halhatatlan alkotói erőnek is kivételes tanúságtétele, amely a hazájától távol hetvenes éve felé közeledő nagymestert képes tette, hogy az öt egész élete folyamán foglalkoztató lovasszobor-feladat megoldásában új ötleteket valósítson meg, továbbfejlessze a Sforza- vagy Trivulzio-lovaszobrok koncepcióját, és a barokk lovasszobrok merőben új perspektíváját is előrevetítse.

A doktori disszertáció az egyetemes reneszánsz kutatás területén komplex metodológiai sikeres alkalmazásával olyan eredményeket ért el, hogy Aggházy Mária értekezését az akadémiai doktori grádusnak, a művészettörténeti tudományok doktora minősítésének szempontjából mindenképpen méltónak tartjuk és a Tudományos Minősítő Bizottságnak teljes mértékben elfogadásra javasoljuk.

III.

P. BALÁS EDIT OPPONENSI VÉLEMÉNYE

A „Leonardo utolsó alkotása és az észak-olasz-francia udvari műveltség 1500 körül” című tudományok doktori disszertációját Aggházy Mária a magyar múzeumok egyik legértékesebb műkincseről, a Leonardo nevéhez kapcsolt lovas szobor problémáiról írta. 150 oldalon nem nagyméretű, de nagy értékű, remekművű tanulmányt alkotott.

A Leonardo-irodalom az utóbbi évtizedben újból nagy lendületet vett, főleg az író, a természettudós, a tudós, az építész-génius, a művészettudomány vonatkozásában elsősorban. Trattatójának újabb, pontosabb kiadásai, írásainak, kéziratának új kiadásai alapján és a legújabb kiadott madridi kódexek feldolgozásai alapján is. Ezt az óriási szakirodalmat Aggházy Mária *témájának vonatkozásában áttanulmányozta*, éppen azért, mivel egy másik útját akarta e műalkotás meghatározásának bejárni, mint Meller Simon, aki elsőnek hozta Leonardóval kapcsolatba e lovas szobrot. Meller Simon meghatározását nem fogadta egyhangú tetszéssel a szakterület, sőt 1935-től a Szépművészeti Múzeumban is csak Leonardo-köréknél volt meghatározva és kiállítva e szobor. 1969-ig, amikor Aggházy első fontos tanulmányai alapján a Szépművészeti

Múzeum elfogadva a Leonardo-meghatározást, a névaláírást átcserelelte.

Más módszert vett alapul a műtárgy meghatározásához és az ezzel kapcsolatos problémák tisztázásához, és éppen e módszer következetes végigvitele révén a Leonardo-kutatásban, a fennálló kérdés megoldásában olyan területekre is eljutott, amelyeket elsőnek Aggházy Mária kapcsolt be éppen ezáltal a Leonardo-kutatásba. Az általa választott módszert e műalkotással, Leonardo lovaszobrával kapcsolatban Aggházy Mária alkalmazta először, rámutat arra, hogy választott kutatási és vizsgálati módszerében szerinte nem úttörő ugyan, de a Julius von Schlosser-féle klasszikus hagyományokat e műalkotással kapcsolatban eddig még senki sem használta fel. Megállapíthatjuk, hogy úttörő jellegű volt a munkája. Kutatási módszerének lényege, hogy e szobrot nemcsak önmagában vizsgálta, hanem beállította kora történeti eseményeinek, társadalmi környezetének keretébe, a szellemi élet egyéb területeinek jelenségeit is figyelembe vette, így a szépprózát, a költészetet, de főleg a történetírást és annak fejlődésére volt tekintettel. A történelem alakulása, a társadalmi környezet hatása megmutatkozik e műalkotáson, formai és tartalmi előzményeinek nyomon követése alapján.

Tömörség, világosság, tisztaság, logikus felépítés, szűkszavúság, a lényeg megragadása és kifejezése, kiváló érnei Aggházy Mária disszertációjának. A maga választotta módszert pedig — a fennálló kérdés vizsgálódásának körébe vonva a más emlékeanyagot, Leonardo életének, környezetének társadalmi vonatkozásait, a Schlosser-féle hagyományokra támaszkodva — ahogy Aggházy Mária leszögezi, újabb módszerek alkalmazásával egészítette ki, figyelembe véve a Thomson által támasztott követelménycsoportot is (szövegkritika, lingvisztikai kritika és irodalmi kritika). Azonban ezeket mind magyarázatul és megerősítésül alkalmazza azokhoz a meglátásaihoz, amelyeket magáról a műtárgyról olvas le, magából a műtárgyból elemez ki, végső soron a komplex módszer révén.

Aggházy Mária kutatásai az első meglátás — Meller Simon eredményeit igazolják, azokat bizonyos szempontból módosítva. A műtárgyat Leonardo művei között más körbe sorolta Aggházy Mária, *témáját* pontosabban felismerte, időben pedig a művész élete végére határozta meg. Itt *döntő* jelentőségűnek tartom a téma felismerését.

Aggházy Mária disszertációja 150 oldal, melyhez jelentős, értékes képanyag tartozik. Disszertációja a következő fejezetekre oszlik: I. A tárgyalás módszere. A műtárgy leírása. II.1. Az írott források, azok némelyikének problémái és kritikája. 2. Szobruk technikái kivitelezése. 3. A formai elemek előzményei. 4. A témát meghatározó elemek és a műalkotás tartalmának kérdései. III. Műtárgyunk hatása és későbbi sorsa. Appendix. A breton és karoling mondakör élete Itáliában. A lovagi irodalom nyomai Leonardo művészetében. A felhasznált irodalom a jegyzetrendszerben van elhelyezve.

Aggházy Mária kutatásainak kiindulópontját a milánói két lovas emlékmű előkészületei alkotják, ezért Lomazzo Trattatóját vette tájékozódása alapjául, az új kritikai kiadás szerint. Lomazzo művében a párviadalban megriadt, vagy fenyegető veszedelem elől menekülő harci ménék izgatott, meghökölő ágaskodásáról szóló részeket tanulmányozta erőteljesen. Tanulmányában azonban ezeket nem függetlenül, önmagukban vizsgálta, hanem megerősítésül vagy magyarázatul azokhoz a meglátásaihoz, mint írott bizonyítékokat, melyeket magáról a műtárgyról olvas le. Legfontosabb forrásának, Lomazzo Trattatójának részleteit nagyszerű értelmezéssel a műtárgy lényegére vonatkoztatta, és ezzel fényt derített a mű keletkezése körülményeinek, a mester személye meghatározásának, valamint a műalkotás későbbi sorsának kérdéseire.

A szobor témája meghatározásához — amit én e disszertáció egyik legnagyobb, legjelentősebb mozzanatának tartok — és megállapításához a formai elemek mélyreható elemzése vezette el. E formai elemek kialakulását Aggházy Mária végig kíséri Leonardo munkásságában, s ezáltal kimutatja, hogy mind a formának, mind a témának is megvannak a maguk előzményei, nem véletlenül jött elő egyik sem.

A bevezetésben Aggházy Mária a Leonardo nevével kapcsolatba hozott kis bronz szoborcsoport problémáit veti fel. 1916-ban Meller Simon ezen a művön felfedezte a rokon vonásokat Leonardo művészetével. Az azonos motívumokat Leonardo rajzvázlatain mutatta ki, amelyek Leonardo milánói korszakaiban egy-egy hadvezér-emlékműhöz készültek. Kimutatta a hasonló lovas típusokat festményeken: a firenzei Királyok imádása háttérében és az Anghiari csata kartonjának fennmaradt másolatain. Ezek alapján jutott el ahhoz az észrevételéhez Meller Simon, hogy a fenti Leonardo művek hasonlósága, testarányaik, ágaskodó mozgásuk a budapesti szoborhoz igen hasonlítanak. Aggházy Mária a szobor leírásánál rámutat, hogy nemcsak egy főnézetre összpontosított megoldásról van szó, hanem a lovas és ló mozgásának irányai úgy keresztezik egymást, hogy minden nézetből harmonikus, kiegyensúlyozott képet nyújt. Itt meg kell jegyeznem, rendkívül fontosnak tartom, hogy Aggházy Mária felismeri és pontosan meghatározza azt a fajta típusát a lónak, amely a lovagi élet utóvirágzására utal, tehát a műtárgy szemrevételezésénél merül fel a lovagi életmód utóvirágzásával való kapcsolatosság, éppen úgy, mint a harcos ruházatánál és fegyverzeténél. Ez is azt mutatja, hogy minden mondanivalóját, érvét, megállapítását szigorú logikus határozottságú sorrendben a maga előtt álló műtárgyról olvassa le — az írott forrásokkal való összevetéssel kapcsolatosan.

A szakirodalom előtt nem számítottak döntő érvűeknek az analógiák, amelyekre Meller Simon utalt. Ezért Aggházy Mária e nagyszerű munkájában célkitűzésének megfelelően más utját keresi a kérdés megoldásának. A bevezetésben taglalja módszerét, Lomazzo XVI. századi milánói író, művészkrónikás művét és amellett Schlosser egy ilyen vonatkozásban példának tekinthető művét tanulmányozta arra vonatkozóan, hogyan állítsa be a műtárgyat kora társadalmának, az alkotó és a pártfogói életvitelének keretébe. Ezzel kapcsolatosan Schramm és Thomson követelményeinek megfelelően forráskritikai problémát is tisztázott Aggházy Mária remek meglátással. A bevezető fejezetben kutatási módszerének célkitűzése mellett pontos leírást ad műtárgyáról.

E kitűnő disszertáció második része első fejezetében az írott források problémáival foglalkozik, tekintetbe véve Leonardo saját feljegyzéseit, mindezeket rajzai vizsgálatával kiegészítve. Szem előtt tartva a hármas követelményt, melyek közül a lingvisztikai kritikát fő forrásának döntő részénél alkalmazta Aggházy Mária Lomazzo 1584-ben megjelent Trattatójában költői idézetek után közölt fontos adatot elemelve, miszerint egy ilyen (ágaskodó, megriadt) lovat ábrázoló „rilievo di plastica” Leonardótól „fatto di sua mano” Leone Leoni szobrász birtokában található. Ennek alapján régebben néhányan reliefnek értve a kifejezést, domborművet kerestek az emlékeanyagban, ma már azonban J. P. Richter és P. Barrochi újabb és egybehangzó véleménye alapján kétségeltlen, hogy kerek plasztikáról van szó. E nehézség megoldását nagy alaposággal végezte el Aggházy Mária és az egész Lomazzo fejezetet figyelembe véve Leonardo saját kezű alkotásának jelzett és Lomazzo idejében Leone Leoni birtokában említett szobrot azonosítani tudta a budapesti kisbronzal. A lovasra vonatkozóan külön végezte el az azonosítást, máshonnan származó adatok alapján is.

Az első milánói lovasemlékmű, a Sforza-féle lovas, a rajzvázlatok után az eredeti nagyságban, bronzöntésre készen bemutatásra került 1493-ban. Giovio véleményét idézik erre vonatkozóan. Ez azonban ágaskodó lóra vonatkozik. Erre a körülményre magyarázatul kétféle feltevése van Aggházy Mária: Giovio vagy már a Sforza-emléknél is felmerült ágaskodó lovat megülő rajzvázlatokat láthatta, vagy később, franciaországi útja során a mi modellünkről írt, abban a hitben, hogy az még a Sforza-emlékhez készült.

A lovagkori szokásokra vonatkozó francia szöveggyűjteményt, Saine Palaye de la Curie munkáját irodalmi kritikával használta Aggházy. Különösen a késői, a XVI. századi szövegeket tartotta hasznosnak, mert ebből lehet értesüléseket nyerni a tárgyalt kor felfogásáról, ismereteiről az ideálképnek tartott lovagságra vonatkozólag. Itt

Schramm figyelmeztetését vette tekintetbe, hogy az írott hagyományokat elsősorban csak a saját korukra lehet hitelesen értelmezni, kútfőket elfogadni. Aggházy Mária azonban elsősorban mindig előnyt ad a műtárgyak vizsgálatának és azok tanúságtételét keresi.

Tanulmánya második fejezete második részében a technikai kérdések rendkívül fontos problémáival foglalkozik, segítségül véve a modern eszközöket és vizsgálo eljárásokat, a röntgen-átvilágítást, mely kimutatta a támasztó vázrendszer alkalmazását a figura belsejében, amelyet Leonardo egyik rajzán is láthatunk, és ezzel is megerősítette eddigi feltevését. A fémösszetélt vizsgálo szinképelemzést használta fel annak az elgondolásának bizonyítására, hogy a ló és lovas ugyanabból az anyagból van öntve, ugyanabból a fémötvadékból, s ezáltal végleg megdöntötte a régebbi véleményt, hogy a lovas és ló eredetileg nem tartozott volna össze. Továbbá megállapította ezzel az eljárással, hogy a ló farka utólag külön lett beillesztve, ami összhangban van a legújabban kiadott madridi kódexnek a Sforza-emlék lovára vonatkozó részletével.

A technikai kivétel kérdéseinek kiegészítéséhez tartozik a lovas csoport egyensúlyi problémáinak megoldása, ehhez tartozik az antik mintaképek követésének, hatásának kérdéscsoportja is. Az ágaskodó lovat megülő harcossal motívumához antik mintakép gyanánt eddig domborművekre mutattak rá — amit Aggházy Mária elvet — ő a lovas figurához a római Monte Cavallo-i Dioszkurok márvány lovának említése mellett hellenisztikus gemmákra és császárkori pénzerekre mutat rá. Helyesen emeli ki, hogy a kerek, plasztikus, támasz nélküli megoldás egyedülálló teljesítménye Leonardónak.

Elmélyült munkamódszerében eljut a hellenizmus korának ágaskodó bronz lovas emlékművek megtalált talapzat-fedőlapok patanyomaihoz, amelyeknél előfordul támaszték nélkül kivitelezett mű, a hátsó paták helyzeténél arra lehet következtetni, hogy az egyensúly kérdést úgy oldották meg, mint Leonardo, az erősen széthúzott lábakkal. A motívum ismerete tehát meglehetett Leonardónál, mutat rá Aggházy Mária, de a kerek plasztikus megoldás technikája, megvalósítása önálló, saját vívmánya. Aggházy Mária a formai, tematikai, technikai előzményeket boncolgatva mindig eljut azoknak a lényegbevágó különbségeknek a kimutatásához is, amelyek választott célkitűzése szempontjából döntő jelentőségűek.

Ebben a részben tér ki arra, hogy egyéb antik szobor-emlék, amelyik Leonardót foglalkoztatta, az egyik római szimbolikus folyamfigura volt, talán a Tiberis. Az erről készített gipszmásolat bronzbaöntése, újabb adat szerint már esetleg Franciaországban, Leonardo felügyelete alatt történt. Igen fontos adatra figyelt fel Aggházy Mária, arra, hogy antik szobor utáni bronzba öntés történt Leonardó felügyelete alatt. Talán ez még Rómában is megtörténhetett, amikor 1515 után a marignanói győztes, I. Ferenc követelt magának antik szobrokat, de legalább is másolatokat, s ezek közül a Laokoonról másolatot is készíttetett a pápa. Talán ezekkel kapcsolatosan, az antik másolatok készítésében, még Rómában közreműködhetett Leonardo is. Azonban erre vonatkozólag egyelőre nincs konkrét adatunk.

A második fejezet harmadik részében a formai előzményeket elemezve végigkíséri Leonardo életében az ágaskodó lovat megülő harcossal motívumát, kezdve a Királyok imádása oltárkép háttérében, folytatva az Anghiari csata katonájának másolatain és azon a rajzszorozaton keresztül — Venece Accademia —, amelyeket Lomazzo alapján Aggházy Mária a neves milánói katona, Gentile dei Borri megrendelésére készültnek tekint harci játékokról. Elemzi a két milánói hadvezér-emlékműhöz készült vázlatokat. Ezek után a részben elpusztult, részben felbomlott, meg nem valósult emlékek és tanulmányok után figyelt fel a rendkívül fontos Lomazzo-adatra, miszerint csodálakra méltók voltak Leonardónak azok a lovai is, amelyeket abból a célból készített, „per donare a Francesco Valesio Re di Francia”. . . hogy a francia királyt, I. Ferencet megajándékozza.

A második fejezet negyedik részénél rendkívül fontos, igen lényeges és a nemzetközi művészettörténetben nagy

jelentőségű megállapításhoz jut el Aggházy Mária azzal, hogy a szoborcsoportnál a lovas arc kifejezése, karaktere, viselete, egyéni jellegű arcvonásai nyomán felismeri I. Ferenc francia királyt, akinél azt is megállapítja, hogy fölényesen derült arca játékos párviadalra utal. Koronás sisakja, ingszerű ruházata alapján kimutatja, hogy a breton mondkör vezéralakját, Artus királyt személyesítette meg I. Ferenc, Leonardo vendéglátó királya. Tehát Aggházy Mária bebizonyította, hogy a felbomlott itáliai munkák után Leonardo életének minden állomásán felbukkanó motívumot, az ágaskodó lovat megülő lovas, végül kis méretű plasztikus modell formájában a francia uralkodó részére — mint annak emlékművét — valósította meg.

A III. fejezetben a műtárgy későbbi sorsát és hatását vizsgálja a disszertáció. 1525-ben, a vesztes páviai csata után, később, amikor I. Ferenc madridi fogságából visszatérhetett, újból felvette a kapcsolatot az olasz művészekkel, elsősorban Leonardo tanítványaival, G. F. Rustici-val, azzal a céllal, hogy kedvelt modellje alapján bronzba öntesse lovas emlékművét. Rustici ezzel a feladattal nem boldogult, mivel azonban egy ló és lovas öntéséről szó van az írott forrásokból, s Aggházy Mária rámutat, hogy a Leoniak, V. Károly udvari szobrászai miként szereztek meg Franciaországból később a Leonardónak tulajdonított modellt, Rustici a kis modellt önthette ki, s így a legutolsó dátum, ameddig a szóban forgó szobor bronzbaöntéséig elmege Aggházy Mária, az 1528-as Rustici-féle próbálkozási idő. Ez a bronz szobrászat gyakorlatában mégis azt jelenti, hogy a modellt alkotó mester tekintődik a szobor alkotójának. Aggházy Mária a Leonardo bronzöntés-felügyelői tevékenységére vonatkozó adat alapján valószínűsíti az ő bronzbaöntési irányítását. Ezek szerint Leonardo modelljének kiöntésénél vagy maga Leonardo, vagy Rustici működött közre. Aggházy Mária nyitva hagyja a kérdést, de mindkettőt valószínűsíti, és kifejti, hogy a kis bronz nyersen maradt volna, a szabadon maradt öntőnyílásokkal megerősíti annak lehetőségét, hogy Leonardo öntötte. Talán erre vonatkozólag Aggházy Mária elgondolását kissé bővebben lehetne megvilágítani. Azt pedig, hogy ez a szobor azonos az egyik, I. Ferencnek szánt modellel, Aggházy Mária azzal is bizonyítja teljesen meggyőzően, hogy egy, az 1540-es évekből származó vértet-terven a szoborcsoport körvonalai láthatók a domborművű dekorációk keretében.

Leone Leoninak Granvella, V. Károly németalföldi politikai megbízottja volt segítségére a modell megszerzésében 1550-ben. Leoninak tulajdonítja Aggházy a budapesti ló többes példányait, amelyek ma a New-York-i Metropolitan Múzeumban, és egy londoni műgyűjtő tulajdonában vannak, és azokat a kis, gyalogharcos bronzszobrokat, amelyek a mi lovasunk alakjához, továbbá V. Károly egyik mellszobra talapzatfigurájához kapcsolódnak. A gyűjtemény sorsával kapcsolatosan Aggházy Mária felkutatása szerint Leoni gyűjteménye 1620 körül szétszóródott, ekkor tűnik el egy időre a kis bronz lovascsoporthoz is. Feltevések vannak arra vonatkozóan, hogy a XVII. század első felében már Rómában lehetett. 1818—24. között szerzi meg Ferenczy István magyar szobrász, s Aggházy nagyon meggyőzően érvel amellett, hogy ezt a gyűjteményt valamelyik sürgősen visszarendelt velencei követ hagyhatta a Palazzo Veneziában, és hogy megszerzésében Canova, Ferenczy eszményképe is segítségére lehetett.

A remekül felépített disszertáció befejező része a szobor múzeumunkbeli sorsával foglalkozik. A tanulmány kitűnő szerkesztését és nagyszerű tagoltságát emeli a függeléként adott breton és karoling mondkör itáliai alakulásának képe. És rendkívül jelentős, eredményes munkálatokat végez ugyanitt a lovagi témák nyomainak keresésével a meglevő Leonardo-rajzok között.

Aggházy Mária disszertációja alapján kiviláglik az is, hogy a szobornak azok a vonásai, amelyek miatt nem Leonardónak tartják néhányan, nem fogadják el teljesen Leonardónak, éppen a leonardói vonásokból erednek. A lovas szobor ebben a formájában, ahogy elkészült, I. Ferenc számára, a játékos, a nem a harcossal, a kissé ironikus, nem egyértelműen az a reneszánsz-ember-jelkép megvalósulása, mint pl. a Colleoni Verrocchiótól — szerintem

színtén magából a leonardói életműből és körülményekből ered. Ő aki hivatott volt a reneszánsz ember par excellence megvalósítására, ábrázolására, ezt a szobrot csak a játékos-lovagi formájában megformáltan hagyhatta ránk. S mégis az ő ágaskodó lovas kompozíciója lett a műfaj alapjává és példájává végig a művészet történetén azóta.

Nagyon fontos kérdésnek tartom, vajon miért annyira fontos Leonardónak a Királyok imádásától kezdve 1481-től az ágaskodó lovas ábrázolás, ami egész életét végigkíséri. Vagy azért, hogy Verrocchio megkezdte már a Colleoni formálását, aminek a kis modelljét még ő is láthatta Firenzében, talán maga is részt vehetett annak elkészítésében mint Verrocchio munkatársa. Ebben a munkájában más formában ugyanazt akarta megvalósítani. Azért is érdeklik az ágaskodó lovasok, mert ilyen nem volt még szoborban, a reneszánsz szobrok lépő lovas ábrázolások. A lépő lovas ábrázolás már megvalósult — akár Leonardo közreműködésével, akár nem — olyan formában, módon, kvalitással, hogy amellett már csak az ágaskodó lovas ábrázolása, annak szoborban megformálása lehetett egyenrangú, egyenlő értékű, újszerű mű.

Aggházy Mária remek érzékkel rámutat, hogy „aprónak tűnő formai változtatásokkal megváltoztatta az egész mű tartalmának lényegét”. A formai és témai változtatással valóban a tárgyalt lovas szobor tartalmi lényegét változtatta meg Leonardo. Milyen formai változásokkal, milyen témai változásokat hozott létre és ez milyen tartalmi változást idézett elő? Ez nagyon sokban abból adódik, amire Aggházy Mária rámutat: homo ludens. A homo ludens örökiti meg, a lovagságot játszó királyt. Innen ered, hogy nem azt a győzelmes reneszánsz embert — akár hadvezér, akár bármi más területen kiemelkedő, óriás, a világot legyőzni érző és tudó reneszánsz embert örökíti meg lovas szobrán, mint pl. a Colleoni, hanem azt a játékot adja vissza, amit I. Ferenc ugyan komolyan is vehetett, Leonardo azonban aligha — s így a formai-témai változások tartalmi lényeg-változásokra vezetnek.

Holott a többi megmaradt műven az embert, a reneszánsz embert, a maga hatalmas nagyszerűségében alkotja meg, hívja őket életre, nevezzék őket akár Máriának és Szent Annának, mint a két Szent Anna képen, akár Lédának, akár Bacchusnak, vagy az Anghiari csata harcosainak, vagy Mona Lisának, mind azt a nagyszerű, erejének tudatára ébredt, a természetet, a világot lebírni érző, még győztesnek és magát mindenre képesnek tudó reneszánsz embert valósította meg. Ez a kis lovas szobor nemcsak ezt fejezi ki — hanem benne van és nagyszerűen fölényes megfigyeléssel, távolságtartással, az a bizonyos játékoság, ironia. Ez a formai-témai-tartalmi változás a szobornak azokat a látszólagos korlátait is nagyszerűen megmagyarázza, amik miatt részben néhány művészettörténész, kutató nem tekintette Leonardó saját kezű művének. Ide tartozik a méretbeli különbségre utalás a ló és lovas között. Szerintem nemcsak méretbeli, de lényegbeli különbség is van a ló és lovas között. A formai-tematikusság megvalósítás által tudatosan fejezte ki a tartalmi változást. Aggházy Mária logikus, világos, mindenre kiterjedő figyelemmel vizsgált, a szoborból kiemelezett, az összes körülményeket mélyen megfigyelő, tekintetbe vevő elemzése révén válik világossá mindez.

A szobor ikonográfiájának megállapítása közben Leonardo lovagi témájú könyveivel kapcsolatban Aggházy Mária felfigyelt Leonardo rajzai között is e témakörrel való foglalkozás jeleire. Ezt a problémát is elsőnek Aggházy látta meg. A rajzok ikonográfiájának feloldását irodalmi tájékozódás segítségével adja. Rámutat, hogy például Ariosto Orlandójában is a lovagi történettel kapcsolatban ironiája is megnyilvánul. Ugyanúgy van ez Leonardónál is, szintén belevitte az ő ironiáját is ebbe a kis szoborba I. Ferenc lovagi eszméivel kapcsolatban, szerintem.

Leonardo nemcsak a leírt alkotások, hanem az alsóbb társadalmi rétegek utcai énekeseinek cantare-i elől sem zárkózott el, ellentétben Polizianoval. A lovaghistórák kétféle felfogása egyesül L. Pulci Morgante-jában, utat talál így a népies anyag az udvari körökbe. Ennek a könyvnek egy példánya megvolt Leonardo birtokában.

Az irodalmi alkotásoknak és a régi szokásoknak kere-

tében tekinti végig Leonardo rajzait Aggházy. A Lomazzo által leírt oroszlán és sárkány harcát az Uffizi 475 E oroszlán és sárkány harcát ábrázoló rajzzal azonosította és a párizsi Louvre oroszlán-rajzával. Ebben az oroszlán és sárkány küzdelemben avatkozik Yvain az oroszlán oldalán és később Rinaldo is a Morganteban, e témakörhöz határozza meg azt a Windsor 12329 rajzot, ahol az oroszlán zárt lovagi sisakot tart a szájában.

Ebbe a témakörbe tartozik Aggházy megállapítása szerint a turini ú.n. Herkules rajz az oroszlánnal, amely-nél Clark is megállapítja, hogy az nagyon docilis oroszlán. Aggházy Mária a docilis oroszlánnal kapcsolatban Chrétien Yvain-jét jelöli meg vademberként, a vadállatok gazdáját. Ezt még inkább elhithetővé teszi az a Windsori anatómiai (B 26 19043/r) rajz, ahol a ruhátlan, szakállas férfi alak nem bunkót, hanem gerendát tart a kezében, itt feltétlenül biztosan elfogadható a vadember meghatározás, e lovagi témakörből. Ehhez Aggházy Mária Pucci Bruto di Bretagne-ját tartja lehetséges forrásnak. E rajzoknak, rajzszorozatnak formai előzményei részben a Monte Cavallo Dioszkurok ruhátlan alakjai, ezek is abba a formai sorozatba tartoznak, mint a Dioszkurok utáni Mantegna metszet Neptun szoboralakja, a formailag azt követő turini harcos a karddal Leonardo-rajz, s a Leonardo-rajz utáni Raffello 'hóhér' alak a Salamon ítéletén szerintem.

A Herkules és a nemeai oroszlán szobor is jelenthetett részben formai előképet, részben tematikai inspirációt — bár ott mindig a lenyűzött oroszlánbőr van, vagy a két lábánál tartott oroszlán — anélkül, hogy témájában azonos lenne.

A formai s a témai megfelelés általában ritka az előkép után létrejött új műalkotásnál: egy formai előzményt jelentő szoborból nem az a jelentés formálódik újjá, mint az előzményéé.

A Monte Cavallo Dioszkurról készített rajzában Pisanello filozófusnak ábrázolta az alakot, tekerccsel a kezében, ahogy a középkorban ismeretesek voltak. Pedig már a 14. században is tudták néhányan, — Petrarca, Fazio Degli Uberti —, hogy nem ilyen nevű filozófusokat ábrázolnak a szobrok, hanem az aláírások a művészekre vonatkoznak. Ebben az esetben közvetlen antik-után-rajzolásról van szó, nem formai átvételről, s a kor átlagos ismeretével egybeesett a rajz tematikus jelentése, de az elmaradtott ismerettel, bár mint antik-utáni rajzolás, út-törő. A későbbi ábrázolásoknál azt találjuk, hogy néha egybeesnek a formai előzmények az átadott művekkel jelentésükben, de inkább általában a túlhaladottak veszik át témának. Jellegzetes példák erre, hogy pl. még Piranesi a 18. században is Nagy Sándor aláírással ábrázolja metszetén e szoborcsoporthoz, Sébastien Bourdon is ugyanígy festményén.

A korszerű meghatározás és a formai előzmény átvételének egyidejűségére szép példa Rubens Leukippos lányainak elrablása c. képe, ahol a festményen a Dioszkurok a jól felismerhető lovakkal Dioszkurokként szerepelnek.

Tehát a Herkules és a nemeai oroszlán szobornak, ha formailag előzményt is jelent, témájában mássá is válhat az új műalkotásban, sőt általában más jelentésűvé is válik. Több formai előzményt egyesít a más tematikus jelentéssel. Aggházy Mária nagyon logikusan és tisztán számol ezzel a különbséggel műve gyakorlatában, anélkül, hogy lerögzítené kifejezetten. Nála a formai előzménytől való formai és tematikus eltérés kimutatása és a tematikus mozzanatok meghatározása a lényeges.

Arra a kérdésre visszatérve, hogy Aggházy Mária előzményként a lovasszoborhoz csak a gemmákon, pénzeken láthatott lovasalak ábrázolásokra mutat rá, meg kell jegyeznem, hogy szarkofágreliefeken is láthatott ilyeneket Leonardo, csataszarkofágokon, Phaeton reliefeken, amelyet Clark hoz fel analógiaként az Anghiari csata küzdő lovasalakok lovai mozdulataihoz. Leonardo egyik ágaskodó lovas rajzához (Windsor 12358r) pedig a firenzei Porta di San Giorgio 1280. körüli Szent György reliefsjét tekintik előzménynek a kutatásban, abba a hosszú előzmény sorba illesztve be, mely végső fokon a Dexileosz-tól vezethető le. Roppant érdekes kérdés ez, mert

bizonyára volt a firenzei művészek szeme előtt egy konkrét antik dombormű, amit meg kellene találnunk egyszer, s amely típusában végső fokon a Dexileos sztéle-szerű domborművekre megy vissza, s a firenzeiek számára ágaskodó lovas-előzményt jelenthetett, mondhatjuk, hogy évszázadokon át, mivel ilyen jellegű firenzei és itáliai ábrázolások a Porta di San Giorgio Szent György reliefje óta, Simone Martini avignoni ágaskodó lovast ábrázoló festményén, Uccello ágaskodó lovasain, Pollajuolo ágaskodó lovú Sforza-rajzán át később Leonardo műveikig vezetnek. Ez a klasszikus-antik lovas típus — melynek a Monte Cavallo Dioszkurokkal kapcsolatban is megvan a maga jelentősége — ahogy ez ki van mutatva, ez a lovas típus olyan hatással volt az itáliai művészekre, hogy *kell*ett egy ilyen konkrét műnek is adódnia a számunkra. Aggházy Mária disszertációjának erre a részére részletesebben kitérek, arra, hogy az ágaskodó lovas és legyőzött ellenfele témához eddig párhuzamnak az antik emlékegyéből egy deloszi torzót, az ún. Dexileos sztélet és egy római Villa Albani-beli attikai sírelméket idéztek, amelyek azonban csak a XVII. ill. XIX. században kerültek felszínre, és így — írja Aggházy — „hatásuk szóba sem kerülhet” Leonardo ágaskodó lovasharcosainak megoldásánál. Az együttes egészének kompozícióját egészen kis méretű sokszorosításokon: hellenisztikus gemmákon és római császárpénzekben ismerhette meg Aggházy Mária szerint Leonardo.

Meg kell jegyeznem, hogy e kisméretű sokszorosítások akkor kerültek a művészek szeme elé és tanulmányozták tudatosan, amikor nagy méretű alkotásokon már tanulmányozták ezt a motívumot, mind antik szarkofágreliefeken, mint általunk jelenleg konkrétan még nem ismert egyéb antik reliefeken, mind a Firenzében levő későbbiekben, mint amilyen a Porta di San Giorgio relief, a még középkori, Niccolo Pisano köréhez kapcsolható reliefeken. Salvini a már említett Porta di San Giorgio reliefjét, mint Leonardo egyik lehetséges forrását jelöli meg és meghatározza pontosabban keletkezési idejét és művészt, és végső soron előképét a Dexileos sztélig vezeti. Itt meg kell jegyeznem, hogy a Porta di San Giorgio reliefjével kapcsolatba hozott művészek, Niccolo Pisano, Arnolfo di Cambio, Lapo sokak szerint azoknak a művészeknek a sorába tartoznak, akik tudatosan antik minták tanulmányozása nyomán formálták már alkotásaikat. Erre a problémára itt nem térek ki, de Salvini és más kutatók, amikor ennek a reliefnek végső soron a Dexileos sztélel való kapcsolatát mutatják ki, arra utalnak, hogy egy ilyen jellegű művet láthattak a művészek.

A lovas Szent György ábrázolása végső soron arra a trák lovasra is visszamegy, melynek Bulgária és környéke templomaiban antik reliefjét Szent Györgyként tisztelték. Nem különbözik ez lényegesen más antik lovas-ábrázolásoktól, láthatólag a többitől nem üt el, az ágaskodó lovasoknak attól a típusától, amely végül is típusában a középkori lovas Szent György ábrázolások egyik őseként lett megjelölve. Ez a lovas típus nagyon elterjedt volt szarkofágreliefeken, az ún. Nagy Sándor szarkofágon, Hippolytos szarkofágokon. Hasonlóak láthatók császárkori pénzekben is valóban, bizánci pecséteken a Komnenos-korból való Szent György ábrázolások hasonlítanak leginkább a császárkori római pénz-ábrázolások lovasához.

Kétféle lovas típusra mutatnak rá az antik reliefeken, az egyik a hátrahajló lábbal, mint a sarkantyúzásnál; a másik típus a Parthenon fríz Panathenai-lovasai előrenyújtott lábbal; az ún. Nagy Sándor szarkofágon mindkét lábtartással van a lovas ábrázolva. Ami a lovat illeti, megkülönböztetnek ugrót, és előrenyújtott galoppozót. A hérosz ábrázolásoknál szabályszerűen az előrenyújtott galoppozót találjuk. A klasszikus lovas típus elterjedéséhez a császárkori pénzek is elegendők lennének. Ez nem teljesen áll szerintem, előbb szarkofágreliefeken és domborműveken vették észre már a középkorban, amikor a pénz-ábrázolások még nem jelentettek előképet, és azután a pénzekben, amikor már tudatosan keresnek megfelelő előképet, s ezt kiegészítik a kerek szobrok alapján nyert formai tapasztalatokkal. Leonardo korára ezt már elvégezte a firenzei elődök néhány, mint pl. a Porta di San Giorgio

reliefjének alkotója, Andrea Pisano egyik domborművén a firenzei campanilén, és Donatello 1416-os Szent György domborművén. Leonardo tanulmányozta mind ezeket, mind a szarkofágreliefek és császárpénzek vonatkozó ábrázolásait. Persze, nagyon fontos volna a Firenzében vagy Róma városában abban az időben ott levő és akkor ismert konkrét antik reliefet is megtalálni amelyre szerintem feltehetőleg visszamentek a firenzei, itáliai ábrázolások — a pénzek ábrázolásainak tanulmányozása, és a kerek szobrok részleteinek és a természet tanulmányozása mellett.

A típus ismereténél hangsúlyozzák általában, hogy azt legfőnyesebben a Dexileos sztéleje mutatja, amelyik egyúttal egyik legelső megfogalmazása a görög művészetben az ilyen jellegű ábrázolásnak. Egyúttal az ellenfelet lándzsával ledőfő alaknak ragyogó típusa is ez, amelyet mint a Monte Cavallo ágaskodó lovak típusának is jellegzetes forrásaként jelölnek meg. Minden ágaskodó lovas végső soron erre megy vissza (a Dexileos sztélelre).

A Leonardo „cavallo” ágaskodó ábrázolásainak végső soron több előképe van tehát, amely egy sor más művészi alkotással közös. Az ábrázolásoknál azonban az előkép, leszarmazás kutatása mellett nagyon lényeges a különbségek, jellegzetességek felfedése is.

Az ágaskodó lovat megülő harcos motívumához Aggházy Mária elveti ezt az illetlen típusú dombormű előképet, és csak a Monte Cavallo Dioszkurok, mint kerek plastikára és a császárkori pénzekre és hellenisztikus gemmákra mutat rá, amikről az együttest merítette Leonardo. Ezekből azonban a fő inspirációt aligha nyerhették a firenzei művészek, szerintem. Ezt az említett előképsort azonban szerintem nem lehet mellőzni a leonardói ágaskodó lovas ábrázolások megértéséhez, a hasonlóságok mellett azonban igen lényeges a különbözőségek feltárása is, amit Aggházy Mária igen világosan fejt ki.

A forrás, eredet, motívumelőzmény, rokonság típus kutatása igen fontos, mivel a stílusbeli, ikonográfiai és időbeli egyezések, összefüggések alapján határozottabban lehetővé válik bizonyos művek bizonyos művészi körhöz kapcsolása, kimutatható, mi segítette elő művészi törekveik megvalósítását, kibontakozásukat. Azonban szem előtt kell tartani, hogy nemcsak határozottan, de még nagy általánosságban sem ad azonban feleletet egy művészi körhöz kapcsolásra úgy, hogy művészek azonosítása, művek attribúciója lehető legyen e módszer segítségével. Ugyanaz a forrás, előkép, metszetelőzmény, motívum-rokonság, talán még a módszer hasonlósága sem bizonyítja a létrejött új műalkotások egy kéztől való származását. Sőt éppen e módszerrel való vizsgálat révén még határozottabban és hangsúlyosabban megmutatkoznak az egyéni jellegzetességek. A műalkotásoknál a forrás és a módszer hasonlósága alapján nem lehet művészi azonosságot megállapítani, az egyéni jellegzetességek összetévesztetlenné teszik a különböző — bár azonos források és hasonló módszer alapján működő mestereket. Nagyon is figyelembe kell ezt vennünk, és nemcsak azoknál a művészeknél, akiknek lényegéhez közelebb kerülni éppen csak a műalkotásból magából kielemezhető jellegzetességek révén van lehetőségünk.

Az azonosságok és hasonlóságok alapján nem tételezhető fel minden esetben közeli kapcsolat, az azonosságok és hasonlóságok forrásainak mind teljesebb számbavétele éppen e különbségre, az egyéni jellegzetességek kutatására alkalmas, a sajátos egyéniség kimutatására. Ahogy ezt Aggházy Mária is alkalmazta.

Annyi problémát vet fel Aggházy Mária azonkívül, amit világosan, logikusan meg is oldott, hogy a kérdés-felvetés is komoly tanulmányszámba megy. Ilyen például az általa felvetett probléma a Leonardónak az olasz (lovasi) irodalmi emlékek utáni vagy a közvetlen francia hatás alatti rajzvázlatainak a szétválasztási lehetősége. Vajon Aggházy Mária ezt a nagyon fontos elgondolását tovább vezeti-e, e körül fog-e tovább kutatni?

Fő problémája, a Leonardo lovas szobra témameghatározásánál tömör áttekintéssel bebizonyította, hogy a téma sem váratlanul merült fel Leonardónál, előkészítését a formai elemekhez hasonlóan fel lehet találni művészete fejlődésének korábbi szakaszaiban. Aggházy

Mária tanulmányának egész mondanivalója teljes egészében megvilágítja meghatározását, hogy ez a mi szoborunk, Leonardo lovas szobra, korában egyedülállóan és forradalmian merész alkotásnak tekinthető, s felfogása megegyező a marxizmus klasszikusainak reneszánsz felfogásával vég-ső soron.

Aggházy Mária disszertációjában ragyogóan összefogta a szerteágazó szálakat, amelyeket előbb a szoborról ő maga fejtett le, hogy mesteri egységbe alakítva fölragyogtassa Leonardo ez utolsó alkotását az észak-olasz — francia udvari műveltség tükrében is. E kitűnő, nagyszabású disszertációt áttekintve megállapíthatjuk, hogy Aggházy Mária disszertációja a világ művészete történetének igen fontos, új problémakörét érintette. Disszertációja a Leonardo-irodalomnak teljesen új, rendkívül értékes része. Tanulmányát egyszerű megállapításokkal, éles szemű elemzéssel, kiváló esztétikai érzékkel, nagy anyagi ismerettel alkotta meg, lényegbevágóan új megállapításokat, gondolatokat vet fel, és megoldásukkal teljesen új, meggyőző eredményekre jutott.

A egyszerű képanyag szerves része a disszertációnak.

Aggházy Mária disszertációja a nemzetközi tudományos életben széles körű érdeklődésre tarthat számot a Leonardo kutatásban amellelt, hogy hazai művészeti kincseinknek, a Szépművészeti Múzeum gyűjteményének értékét beható, alapos kutatással, vitathatatlan, egyszerű érveléssel egy Leonardo szoborral emelte meg.

Még egyszer rá kell mutatni sok kitűnő megállapítása mellett arra, hogy rendkívül jelentős az, hogy a lovagi témakörrel kapcsolatos problémakört elsőnek hozta Leonardo művészetével kapcsolatba, és éppen ezen keresztül jutott el egyszerű megoldásaihoz, amelyet itt hangsúlyozottan, ismételtlen ki kell emelnünk.

Opponsensi véleményem összefoglalásaképpen megállapítom, hogy Aggházy Mária benyújtott tudományok doktori disszertációjának értékes új eredményeit elfogadom, kutatási eredményeit a legteljesebb mértékben elismerem, a remekül felépített, szépen megírt értekezés méltó a tudományok doktori fokozat elnyerésére, amelyre melegen ajánlom.

IV.

ZÁDOR ANNA HOZZÁSZÓLÁSA

Aggházy Mária „Leonardo utolsó alkotása és az észak-olasz — francia udvari műveltség 1500. körül” című, a tudományok doktora fokozat elnyerésére benyújtott tanulmányával különösen bonyolult feladat elvégzésére vállalkozott. Kitűzött célját alapos okfejtéssel, sokféle megközelítést igénybe véve, meggyőző módon érte el.

További mondanivalóm előtt hangsúlyoznom kell a művészettörténeti evidencia sajátos természetét, ami eltér attól, amit akár a természettudományok terén, akár a teljes dokumentációval szilárdítható eseménytörténet terén elérni lehet. Ilyen komplett bizonyíték-tár hiányában — és ez általános és szokásos tudományunkban — a minél több úton történő bizonyítás erősíti a bizonyítandót, különösen, ha ezek mindegyike azonos eredményre vezet. Történettudományi szempontból az ilyen bizonyítás mindig tartalmaz valamiféle hipotétikus, ha úgy tetszik: szubjektív elemet.

További nehezítő tényező Aggházy Mária vállalkozásában az a körülmény, hogy könyvtárnyi Leonardo-irodalom ellenére, számos Leonardóval foglalkozó tudományos társaság sok évtizedes kutatása ellenére, mind-egyik hiányzik mai igényeinknek megfelelő Leonardo-monográfia, amely a teljes Leonardót venné célba. Hiányzik tehát olyan típusú és minőségű, alapos és mindenre kiterjedő feldolgozás, mint aminő Tolnay Károly és Michelangelo vonatkozólag. Ezzel korántsem azt akarom mondani, hogy Tolnay kimondta volna az utolsó szót, meghatározta volna a végleges álláspontot. De az ő munkája azt jelenti, hogy egyetlen tudós alapos kutatásai nyomán keletkezett feldolgozás olyan álláspontot alakított ki, ami minden további Michelangelo-kutató számára kiindulópont, akár elfogadja, akár elutasítja Tolnayt.

Úgy tűnik, Leonardo túlságosan összetett és sokoldalú egyéniség volt. Művész és tudós, író és mérnök, művészetelméleti és műszaki kérdésekben korát megelőző elme, aki a művészetek minden ágában működött. Ezért alakulhatott ki az a sajátos körülmény, hogy a legelmélyültebb kutatók (Richter, Heydenreich, Popham stb.) csupán egy-egy oldalát dolgozták fel. De elősegíti az ilyen szűkített közelítést az is, hogy a művész nagyszámú tervéből kevés valósult meg. Beszélünk például Leonardo építészetről és annak jelentőségéről, de egyetlen alkotást sem sikerült vele megnyugtatóan kapcsolatba hozni. Mindez jelzi azokat a rendkívüli nehézségeket, amelyek Aggházy Mária elé tornyosultak, amikor a Leonardo-oeuvre egy kérdéséről, jelen esetben a budapesti lovas csoport kapcsán akarja bizonyítani nézetét. E nézetek helyességéről a jelölt érthető módon kezdettől fogva meg volt győződve, hisz számos megfigyelése támasztotta alá, és csak a hiányzó láncszemeket kellett keresnie.

Ennek tudható be előadásának kissé szenvedélyes hangja, ami elűt a szokványos tárgyilagos higgadság egykedvűségétől.

Nem hallgathatom el az opponensek iránt érzett őszinte elismerésem nyilvánítását, amiért a tárgyilagosságot komoly és elmélyült munkával foglalkoztak Aggházy Mária tanulmányával.

A budapesti lovas szobrocso kimagasló művészi minősége az utóbbi évek kutatásában mindjobban elnyerte a Leonardóhoz való kapcsolás hitelességét. De valami nehezen meghatározható idegenség, valami a késő quattrocenton túlmutató mozgalmasság és fegyelmezetlenség, főleg a lovast illetően, egyes kutatókban még kételyeket támasztottak. Voltak, akik a lovast jóval későbbre datálták. Már az 1969. évi budapesti kiállítás — amikor az úgynevezett párdarabok is itt láthatók voltak — teljesen evidenssé tették, hogy a kiállított három mű közül csak a budapesti jöhet Leonardo műveként számításba. Ezt a stílári és kvalitatív megfigyelések alapján született megállapítást a jelölt nagyon alaposan és korszerű laboratóriumi vizsgálataival, melyek a szobor belsejére, az öntés módjára, az öntvény összetételére vonatkozóan evidenssé emelték a Leonardó-hipotézist, még azzal a további szilárdítással is szolgáltak, hogy ló és lovas egyazon öntvényből, tehát egyszerre készültek.

A XV. század végén, Leonardo milánói tartózkodása alatt két lovas szobor terve foglalkoztatta a művészt, akit e kérdés már korábban is izgatott. Az egyik a Sforza-mauzóleum volt, a másik a Trivulzio-emlék. A rájuk vonatkozó történelmi adatokat, a velük kapcsolatba hozott vázlatokat a jelölt tanulmánya a 42. és következő, illetve a 48. oldal és a következőkön tárgyalja, cáfolva e kapcsolat lehetőségét. Mindez arra vezette a jelöltet, hogy a budapesti művet ne a kilencvenes évekbe, hanem az 1517–19 között Fontainebleau-ban töltött évekbe helyezze. Ezt a véleményét nemcsak stílári és szövegkritikai, irodalmi és motívumkutatási eredményekkel támasztja alá, főleg az Artur-mondakörre vonatkozólag, hanem azzal a ténnyel is, hogy ilyképp megmagyarázhatók azok a formai sajátosságok, amelyek sehogyan sem illettek bele a kilencvenes évek olaszországi művészetébe. Azt is alapos és meggyőző érveléssel mutatja ki a jelölt, hogy a francia uralkodó és udvara kedvelte a késő középkorból továbbélő lovagi tornákat, a nem annyira harcias, mint inkább mutatványos-játékos viadalokat. Ezzel a francia udvar egy régi lovagi hagyománynak hódolt. Hogy a szobor ilyen játékos-mutatványos jelenetet ábrázol, a jelölt érvelése alapján nagyon meggyőzően bontakozik ki.

Leonardo más esetben is átvitte egy-egy művének tervét-témáját az új megrendelőhöz, megváltozott megbízóhoz, akármilyen ok akadályozta is az első terv megvalósítását. Hogy a két ízben tervezett, de soha teljesen meg nem valósított lovas szobor gondolata Milánó után továbbélt benne és új erőre kapott, amint erre alkalom adódott: véleményem szerint ez nagyon természetes folyamat.

Más kérdés, hogyan lehetett volna e motívumot monumentális méretben, emlékszobor számára alkalmazni? Ezzel kapcsolatban arra mutatnék rá, hogy I. Ferenc sajátos keveréke volt a művelt és mégis kissé parvenü,

megfontolt és mégis szeszélyes egyéniségnek. Aki képes arra, hogy önmagát portréhűen Keresztelő Szent Jánosként ábrázoltassa, méghozzá egy másolati hűségű Leonardo festményre építve, arról nagyon is hihető, hogy magát lovagi játékban, szilaj mozdulatokkal örökíttesse meg. Nemcsak a harc és a vallás terén, de lovagi tornában is ő az első. Más kérdés — és ez az a pont, ahol nem vagyok teljesen meggyőződve Aggházy Mária igazáról — hogy akár csak ideálportré alakjában a kis szobor lovasa a király arcvonásait viseli-e vagy sem? Noha ez a lovas első sorban hősi ideálalak, kétségtelen, hogy arcvonásai egyáltalán nem általánosak vagy szépítettek, miként egy ideálportrénál elképzelhető lenne. Él ezen az arcon valami sajátos egyéni jelleg. Ha vannak is kételyeim a portré kérdéséről, a tanulmány egésze szempontjából nem tartom lényegesnek. Lehet, hogy a lovas I. Ferenc arcvonásait viseli, de lehet, hogy az arcképeken sokféle és egymástól eltérő módon mutatózó „elsőferenci” összképet nem annyira részletformáiban, tehát valóban portréhűen, hanem összbenyomásában valósítja meg. Az se felejtendő el, hogy csupán egy kis méretű modell áll előttünk, amely nagyítás és kivitelezés közben igen lényeges változásokon eshet át. Ilyenre más esetben is van példa.

Az opponensek már említett komoly elismerést kiváltó munkájából Székely György akadémikus néhány megjegyzésére szeretnék reflektálni. Nemcsak azért, mert a jelölt bizonyítékaiból semmit sem fogad el, noha saját véleményét nem bizonyítja. A szobor Leonardóhoz való kapcsolása és 1500 utánra való datálása a nemzetközi szakirodalom túlnyomó részében elhangzó meggyőződés. Ennek figyelmen kívül hagyása miatt Székely akadémikus valami sajátos idegenkedéssel kezeli a kérdést. Szerintem a jelölt minden oldalról alátámasztja a mű keletkezését és a Sforza, illetve Trivulzio emlékhöz való kapcsolhatatlanságát. A ló eltérő alkatára, a motívum-lépő, illetve ágaskodó ló stb. — megfigyelésének merőben eltérő voltával szilárdítja érveit. Ilyen megfigyeléseket az előtte járt szerzők nem eléggé dolgoztak ki. Bizonyítottak látom Lomazzo Trattatója szavainak erre a lóra és nem valaminő másra való vonatkoztatását. Ezt a kapcsolatot a jelölt többszörös visszatéréssel e kérdésre fejtí ki. A tanulmány nagy érdeme — bár természetesen ez nem központi kérdés, — hogy az eddig külön elméletiróként kezelt Lomazzóból hús-vér művészeti forrást elemez ki. Annál szavahihetőbben, mert erről a nyugtalan és széles érdeklődésű, minden iránt érdeklődő Lomazzóról, aki mindenről tudott, ami korában Lombardiában kulturális téren történt, az is kiderül, hogy Leonardo már ekkor szinte legendás alakjáról is többet közöl, mint kortársai közül bárki más.

Igaz van Székely akadémikusnak abban, hogy az opponensek munkáját megkönnyítette volna, ha a szöveget bejelölt képek segítségével követhették volna. Könnyítette volna a munkát, de nem az egyetlen lehető eljárás. A jelölt nyilván azért mellőzte, mert ilyen nagyszámú kép a kiadásra kerülő műben nem kaphatott volna helyet, és a többszöri átjelölés újabb zavar forrása. Igaza van Székely akadémikusnak abban is, hogy a jegyzetek közt található itt-ott némi kuszaság és hiány, hiányzik is egy adat. Ezt azonban a jelölt tudta, hiszen helyet hagyott utólagos bejegyzésekre. Ilyen és ehhez hasonló ügynevezett utolsó simítások a végleges kéziratforma kialakításakor szoktak sorra kerülni. E véglegesítéskor kell majd szervesen a szövegbe illeszteni azt a néhány, az általános történelemre vonatkozó mondatot, amelynek helytelen alkalmazását vagy értelmezését Székely akadémikus jogilag kifogásolja.

A tudományos fokozat elnyerésének fő követelménye, hogy a benyújtott mű új eredményekre vezessen, komplex és lehetőleg új módszereket alkalmazzon. Ezt az igényt az előtűnik levő tanulmány minden tekintetben teljesíti. Hogy végső igazságra vezet-e és mely tekintetben: ennek megítélése nem lehet a mi feladatunk. A humán tudományok terén ilyen örökké érvényes, végső igazságok ritkán lehetségesek.

Mind ezek alapján Aggházy Mária tanulmányát igényes és összetett módszerének kialakítása, új megállapításai és azok gondos indoklása miatt mint a nemzetközi

Leonardo-irodalom értékes és vitákra serkentő teljesítményét tekintem és javasolom a Tudományos Minősítő Bizottságnak, hogy Aggházy Máriaé a művészettörténeti tudományok doktora fokozatot megadja.

G. AGGHÁZY MÁRIA VÁLASZA

Tisztelt Bíráló Bizottság és Hallgatóság!

Mindenekelőtt engedélyt kérek arra, hogy valamennyi bírálónak együttesen válaszoljak. Erre a lehetőségre vannak példák a minősítési eljárások gyakorlatában. Opponenseim véleményei között megnyilvánuló eltérésekből következik viszont az a körülmény, hogy a válaszok terjedelme nagyon egyenlőtlenül oszlik majd meg.

Másodszor elnézésüket kell kérnem azokért a nehézségektől, amelyeket tudtomon és szándékomon kívül tisztelt opponenseimnek okoztam. Képanyagom szövegbe átvezetésének hiánya technikai: nyomdai előkészítéshez tartozó feladatként a munka későbbi fázisára maradt. A jegyzetekben mutatózó hiányosságokat — amelyeknek pótlására mindenütt helyet hagytam — azóta saját kézirat példányomba bevezettem. Az időközben összegyűlt pótlások miatt, amúgy is szükséges az egész dolgozat újragépelése.

Végül együttesen kell köszönetet mondanom valamennyi bírálónak, azoknak, akik törekvéseim célravezető voltával egyetértettek s Székely akadémikusnak, aki elégtelennek, „erőltetett”-nek, sőt „önkéntes”-nek nyilvánítja (opp. vél. 9 és 10. old.) a módszerem diktálta gondolatmenetet. Ez utóbbi kritika segítségem nyújt ahhoz, hogy a helyenként túl tömör fogalmazást pontosabbá precízebbé tegyem és bővebben kifejtssem a magam és az általam idézett szerzők álláspontját.

P. Balás Edit kandidátusnak köszönöm annak a gondolatnak értékelését, hogy a korábbi hadvezér-emlékművek terveihez viszonyított formai változtatások, miként vezettek a mi modellünkön tartalmi lényegyet érintő módosuláshoz: a játékossághoz. (opp. vél. 11–12. o.) Ezzel pedig szoborunk ebben a tekintetben is egyedülálló helyet foglal el egyrészt a régebbi síremlék-lovasalakok és a miénket közvetlenül megelőző condottiere — katonai erőnyeket megörökítő — emlékművek, valamint a XVI. század második felétől jelentkező abszolutisztikus uralkodói eszményeket szolgáló emlékművek között. E csoportok közötti különbségre Keller Ulrich világított rá. Reitermonumente Absolutistischer Fürsten. München—Zürich 1971. c. munkájában. Keller műve alapvetőnek bizonyult abban a tekintetben is, hogy az emlékmű-csoportok egyes tagjaihoz kereste és úgyszólván mindenütt megtalálta azokat az egykorú írásokat, amelyek sajátos megfogalmazásukhoz az ideológiai alapot jelentették.

P. Balás Edit további fejtegetésében foglaltakkal viszont az antik csataszarkofágok domborműveit és egy „Dexileos-féle sztélé” feltételezésével az ágaskodó ló-motívum monumentális antik megoldásának ismertségét bizonyítja a középkoron át a renaissance idejéig. A mi esetünkben azonban fontosabbnak tartottam — az ugyan csak általa idézett — szabadon álló Monte Cavalló-i lovak példaképének hangsúlyozását, lévén a mi csoportunknál is „tutto tondo” (kerek), de azontúl még teljesen támasz nélküli megoldásról szó. Ennek jelentőségét, Leonardo megoldásának vívmány-voltát az egyik modern Leonardo-monografus Ludwig H. Heydenreich, (Leonardo da Vinci I. II. Basel 1954. I. kötet 74. o.) aláhúzottan kiemelte, mondván hogy a kompozíció kiegyensúlyozottsága teljesen megoldottnak tekinthető a mi kis méretű modellünkön, mert a probléma megoldása kicsi és nagy méretben ugyanaz.

Vayer Lajos, a tudományok doktorának két megjegyzésére szeretnék részletesebben reflektálni. A „bibliographie dramatisée” szükségességének kíváncsiságát most, Székely akadémikus bírálata után magam is, valóban szükségesnek érzem. Időrendi bibliográfia közlése Balogh Jolán 1975-ben megjelent szakkatalógusa után, egyelőre még fölöslegesnek látszott. Ezt és a kiegészített anyagot természetesen a magam használatára csoportosítottam aszerint, hogy a szerzők a Leonardo-attribúció „mellett”,

„ellene” vagy „fenntartásokkal” foglaltak-e állást. Bizonyos átrendezéssel tehát megoldható a Leonardo lovaszobor bibliográfiájának olyan bemutatása, amely egyben a kérdés tudománytörténeti útját is jelzi.

Ugyanígy Vayer dr. ajánlatát követve „fellázítom” az „Appendix” fejezetet, de kiegészítésére csak később tudok sort keríteni. Szándékomban áll folytatni a breton mondák motívumainak kiemelését a Leonardo rajzörökségben. További kutatásaim célja azoknak a lovaghistóriáknak feltárása, amelyek megvoltak Leonardo könyvtárában. Mint utána néztem, a szóban forgó könyveknek legalább egy része megvan nálunk az ősnymotatvány és vetustissima könyvanyagban. Ezzel egyben választ adtam P. Balás Edit kandidátus kérdésére is. Ez a problémakör valóban „kedves témám”. (Székely opp. vél. 8. o.) ami érthető, mert e fontos kérdéssel Leonardo művészetének szempontjából eddig senki sem foglalkozott.

A következőkben Székely akadémikus ellenvetéseinek, kifogásainak megválaszolására és — ha tudom — nehézségeinek eloszlására kell rátérnem. Megfelelőnek az látszik, ha az ő tárgyalásának sorrendjében haladok. Ettől csak két esetben térek majd el ott, ahol többször felmerülő rokon problémakör megvitatására kerül sor. Először is Székely akadémikusnak köszönhetem az itáliai korai Artus-ábrázolások általam idézett példáinak eggyel való gyarapítását Bari Szt. Miklós templomának oroszlanos kapuján.

Sajnálatos, hogy a továbbiakban Székely akadémikus ellenvetéseit tulajdonképpen csak két munkára alapozza. Az egyik, Mario Salminak a Trecento és kora Quattrocento jeles kutatójának az egész olasz művészetről szóló ismeretterjesztő áttekintése. Bevallom ezzel nem foglalkoztam, mert nem tartottam művem szempontjából lényegesnek. A bibliográfia ezzel történt kiegészítéséért szintén köszönettel tartozom Székely akadémikusnak. Opponensi véleményének első oldalán Salmi műtárgyunkról adott leírása a „párhuzamos meglátások” érzékeltetésére olyan melléközöngével idéződik, mintha leírásomat Salmi-tól vettem volna át. Én azonban elsősorban a műtárgyról magáról leolvasható jellegzetességek, az azzal való hosszú, bensőséges kapcsolat nyomán adtam a leírást. Salmi véleménye és leírása azért érdemel mégis figyelmet mert típusos képviselője a fenntartások nézetű irodalomnak. Miután Verrocchio: Delfines puttó-ja folytatása és továbbfejlesztéseként, a többirányú, szabad térben érvényesülő mozgásbeállítások megfestésítőjének, tehát a szobrászat jelentős állomásának tartja a mi lovasunkat, a képaláírásban — következetlenül — Leonardo szerzőségét mégis megkérdőjelezi.

A tárgy eddigi Leonardóhoz kötése, vagy annak tagadása a hazai és külföldi szakirodalomban többnyire statisztikai érdekesség számomra, mert mint írásom 9. o.-án jeleztem, eddig csupán stílusösszehasonlítások alapján történtek az állásfoglalások. Így viszont nem lehetett tovább előrejutni. Ezért kerestem a probléma újabb és jobb megközelítésének lehetőségét a források analízisével és az ikonológiai módszerek felhasználásával.

Székely opponens véleményének 2. o.-án felveti a lehetőséget, hogy a megrendelő és ábrázolt kilétének felismerése előzetes munkahipotézis volt részemről, illetve kérdi, hogy „a munka sodrában alakult-e ki az”? Erre pontos és határozott választ tudok adni: nem volt előre kialakított véleményem. Az első momentum, ami munkámat elindította, Lomazzo: Trattató-jának az a passzusa volt (ed. I. 1584. Lib. II. Cap. 19. p. 177.), miszerint egy olyan ló, amelynek leírása, jellemzése teljesen megfelel a mi lovunknak, Leonardótól és „fatto di sua mano”, akkor (1584-ben) Leone Leoni milánói szobrász birtokában volt. Ezek után további kutatásaim abból a még csak feltevésekből indultak ki, hogy a múzeum szobra Leonardo műve. Továbbiakban az írásos forrásokban arra kerestem választ, hogy magyarázatot adnak-e az előttünk álló remekműt valamennyi, lényeges jellegzetességére. Lomazzo művének figyelmes és alapos megismerése, analízise megerősítette a közben kialakuló feltevéseimet: a megelődző, tönkrement vagy félbenmaradt leonardói próbálkozások után, magasztalása „i cavalli, che fece per donare a Francesco Valesio Re di Francia”. (Lomazzo. op. cit. Lib.

sesto. Cap. XIX. p. 336.) Ennek a híradásnak jelentőségét senki sem vizsgálta eddig érdemlegesen. Valois I. Ferenc, aki köztudottan utolsó mecénása volt a mesternek, eszerint a szöveg szerint nem a modell, vagy modellek megrendelője, hanem megajándékozottja.

Az opp. vél. 2. o.-án szerepel még a megállapítás a római Belvedere kert antik szobrokkal való benépesítéséről, amit én az 1512—1515. közötti évekre tennék. Ez a keltezés nem az én javaslatom, hanem több recens alapos munka eredménye.

Tökéletesen egyetértek Székely Györggyel abban, hogy igen sajnálatos körülmény, hogy Leonardónak I. Ferencről készített fejtanulmánya elveszett. Ez a tény azonban nem teszi lehetetlenné az adott kérdés megközelítését. Ferenc jellegzetes arctípusának ismeretéhez elég sok más művészeti fennmaradt ábrázolás. A Sforza-képmással történő összehasonlításra való felhívás számomra nem egészen érthető. Ugyanis az idézett Pope-Hennessy könyv (Italian renaissance Sculpture. London. 1958.) jelzett 87. sz. ábráján (opp. vél. 7. o.) világosan látszik a páncélos, teljes profilban ábrázolt lovas és feje: a jellegzetes, puhány kővér arc, kopasz fejtetője körül a nyakába gyűrűző göndör fürtökkel. Itt az ismert Pollajuolo-rajzok egyikéről van szó, amelyeknek Leonardóra gyakorolt hatását Meller Simon 1934-ben a Petrovics-émlékkönyvben már tisztázta. A Sforza-fejnek a mi lovasunkéhoz kapcsolásáról szó sem lehet.

Egyébként a fent idézett Pope-Hennessy könyvben, amely a Székely opponenstől alapul vett második mű, nincs is szó sehol a mi lovasunkról. Ellenben Pope-Hennessy másik írásában a 3 kötetes Italian High Renaissance and Baroque Sculpture. London. 1963.- I. kötetében a 98. old.-on és a 127-es ábrán bemutatva, tárgyalt a mi lovasunk, mint Leonardo (vagy az ő vázlata) utáni (after) mű, 1508. körülre kelteztve és az Anghiari csata-kartonhoz készült tanulmánynak tartva. E nézet értékelése, vagy bírálata viszont a kritikai bibliográfiában kap majd helyet.

Leonardónak a Sforza-szolgálatba ajánlkozó levelét illetően munkám 28. o.-án a következőket írom: „... hivatkozott a szobrászat minden ágában való jártasságára... és mindennek alapján képesnek érezte magát, hogy a család nagy hadvezér elődje: Francesco Sforza számára méltó emlékművet alkosson.” Tehát idézem a bronzlovas emlékmű alkotására való készségét, ami talán elkerülte tisztelt opponensem figyelmét. (6. o.) Ugyanitt idézi Pope-Hennessy általa használt művéből a „firenzei megbízott” levelét, sajnos úgy, mintha egy lényeges forrásról nem lenne tudomásom. Ilyen Leonardóról szóló forrásértékű szöveget azonban L. Beltrami: Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di L. d. V. Milano. 1919-es *forráskiadványból* szoktunk idézni, mint ahogy azt más esetekben én is tettem és nem másodlagos átvételből. Az említett levél Beltraminál a 25. o.-on, a 36. tételszám alatt közölt, írójának neve: Petrus Alamanus „eques et orator”. Azért nem foglalkoztam vele, mert páncélos lovasalakról van szó a levélben, tehát nem lehetett kapcsolatba hozni a mi lovasunkkal.

Összefoglalóan kell tárgyalnom a Raffael: Heliodorus, Michelangelo: Gyula pápa-síremlék rabszolga alakjai és Leonardo esetleges kölcsönös egymásrahatásának, továbbá a hellénisztikus lovasemlékekről tájékoztató bázisfedőlapok tanúságtételének kérdését. Miért tartjuk lehetetlennek és szükségtelennek a kapcsolatot a kortárs művészfejedelmek között s ugyanakkor miért kéri feltétlenül számomra opponensem az antik emlékek ismeretének lehetőségét? Az első esetben Leonardo bizony láthatta a Heliodorust, hiszen éppen azok készüléseinek éveiben élt Rómában a Vatikán Belvedere-szárnyában. Éppen ő ne emlékezett volna még Franciaországban is a Heliodorus égi küldöttének sárkányos sisakjára? Michelangelóval pedig, bár egymáshoz való viszonyukat a közel egykorú hagyomány alapján (Anonimo Gaddiano a Codice Magliabechiano-ban, Firenze. Bibl. Naz., közölve: L. Beltrami i. m. no. 254. pp. 161—163.) rossznak híresztelték el, de mégis csak hosszabb ideig együtt dolgoztak Firenzében az Anghiari-, illetve Cascina-csataképeken. Az egymásrahatás kérdését nem lehet egyszerű tagadással elintézni,

mint ahogy Maria Vittoria Brugnoli 1954-es, Tolnay Károly 1965-es, meg 1962-es, végül Ludwig H. Heydenreich 1965-ös írásai a probléma taglásáról bizonyítják. Az említett antik lovas szobrok bázislapjait viszont sem már, sem még nem láthatta Leonardo. Azok akkor a török veszedelem ellen már be voltak építve városfal-erődítésekbe, és még nem történt meg kibontásuk, csak a legújabb időkben. Pusztán a kompozíciók problémáinak egymástól független, de közös megoldásmódjára hívtam fel a figyelmet ezek idézésével.

Az E. Plon-tól idézett Leoni-féle levél kifejezése az „antico Maestro”-t illetően, újból szövegértelmezési kérdés elé állít, amit nem elég részletesen fejtettem ki dolgozatomban. Az „antico” még ma is csak harmadsorban jelent ókori antik-ot. Elsősorban régi, hajdani értelemben használatos, mint pl. A. Fogazzaro: *Piccolo mondo antico* XIX. sz. végéről való regénye a Risorgimento idejéről.

Ezért az „antico Maestro”-t E. Plon nyomán azonosítottam Leonardóval. Vasari-nak Rustici életrajzában van szó a Ferenc király megbízásából megkísérelt emlékműnagyságban történő öntési próbálkozásokról. Ez nem sikerült, de Plon szerint Leoni tudott a Franciaországban maradt modellről. Sűrű levélváltása Granvella helytartóval ennek megszerzése érdekében, Lomazzo első idézett adata szerint, sikerrel járt, 1584-ben azt Leoni birtokában említette. Az adatok köre ezzel bezárult!

Ezután újra célszerűnek látszik Székely akadémikus többször is felbukkanó, azonos témakört érintő kérdéseire, vagy ellenvetéseire (opp. vél. 3., 6., 7., 8—9. o.) összefoglaló választ adnom: ezek pedig részben ősi, varázsos, a breton mondakörből vett, illetve a lovagi életvitelre vonatkozó motívumok Leonardónál mutatkozó megjelenésével kapcsolatosak.

A kelta alapvetésű breton mondakörrel és annak későbbi központi alakjával, Artus királlyal foglalkozó modern irodalom legfontosabb munkáinak megismerését Szabó Miklósnak és feleségének, Molnár Ágnesnek köszönhetem. Mindezeket illetően nem végeztem önálló kutatásokat, csak az értékesnek bizonyult irodalomból tájékozódtam. Az ősi vonásokhoz tartoznak mindjárt Leonardo első milánói korszakában Galeazzo Sanseverino vadember-ünnepségére készített kosztüm és maszk-tanulmányrajzai. (Fumagalli, Gli „omini selvatici” di Leonardo. Racc. Vinc. 18. 1960. pp. 127—157.) Ez csakugyan utolsó mecénás, I. Ferenc király ideje előtt volt, mégsem lehet a Sforza-megbízásokkal kapcsolatba hozni. Lehetséges, hogy félreérthetően használtam a „valamivel előbb vagy később” időmegjelölést. Hiszen ez a „ludus de homine salvatico” régtől fogva, de a XV. században ismét megújulóan kedvelt eseménye volt az udvari életbe emelt tél-lezáró, tavaszt köszöntő ünnepségeknek, mégpedig Európának főleg az egykori kelta birodalomhoz tartozó területein, így pl. az Alpokban és Lombardiában. (Bernheimer, R.: *Wild Men in the Middle Ages*. Cambridge. 1952.)

Lovagi jellegű játékról első beszámolómk Galfredus Monemotensis: *Historia Regum Britanniae* c. munkájából van az 1138. körüli időből. (ed. I. jellemzően 1508. Párizsban Juonnis Cauellati-tól. „... milites simulachrum prelii facientes equestrem ludum componunt...” — Hammer, J. ed.: *G. of Monmouth Hist. Reg. Brit.* Cambridge. Mass. 1951. — Tatlick, J. S. P.: *The Legendary History of Britain* ... Berkeley Los Angeles. 1950.) Ezeket a játékokat azonban az egyházi zsinatok kezdettől fogva szigorúan elítélik és tiltják, mint az életet veszélyeztető, a játék határát túllépő, vad küzdelembe átsapó versengéseket. A tiltásnak még az is oka, hogy megrendezésük időpontja nem is egészen elleplezett pogány évszakfordulókhoz kötött volt, mint a fenti vadember játékok is. Minden kiátkozás hiábavalónak bizonyult, kedveltségük egyre nagyobb tömegeket mozgósított. (Loomis, R. S.: *Chivalric and Dramatic imitations of Arthurian Romance* ... Memory of A. Kingsley Porter. I. Cambridge. 1939. pp. 79—97.) A kora XIV. századból mégis értesülésünk van arról, hogy az engedékenység számára megtalálták azt a bizonyos „kiskaput”: „non nisi causa exertitii militaris...” (Reitzenstein, Alexander von: *Rittertum und Ritterschaft*. München. 1972. pp. 31 sk.)

Ilyen „exertitium militaris” jellegűek azok a mozgalmas lovasjelenetek, amelyeknek „lovagi típusú” mivoltát Székely opponens megkérdőjelezi. (8. o.) Ezeket pedig azonosíthatjuk azokkal a Lomazzótól említett Leonardo-rajzokkal, amelyeket Gentile de i Borri számára készített. (Tratt. Libr. VI. cap. XXXX. p. 384.)

Lombardia ősi elemekkel telítődött volna nemcsak egyes kelta hagyományok továbbélésével magyarázható, hanem több, későbbi történelmi körülménnyel is. Ilyenek először az ún. „scotti peregrini”, ir, skót, majd angol-szász bencés szerzetesek megjelenése ismételt és több hullámban. Bobbio, Ivrea, Vercelli, Nonantola stb. lettek települések központjai Lombardiában. A breton mondakör első nyomai az ő könyveikben találhatók meg, mint köznyelven írt glosszák. (Loth, J.: *Vocabulaire vieux-breton*. 1884. és Micheli, Geneviève: *L'enluminure du haut moyen âge et les influences Irlandaises*. Bruxelles. 1939.) A XIV. században azután a városállamok urainak könyvtáraiban tömegével megtalálhatók a francia hatásra írt és illusztrált lovagtörténeteket tartalmazó kódexek. Ezeknek bekoronázása végül Pisanello monumentális félbenmaradt falképe a mantovai Gonzaga-várkastély egyik termében. Az hogy opponensem csak a Pope-Hennessy-től idézett loábrázolás párhuzamát emeli ki Pisanello és Leonardo között, érthető mert 1958-ban Pope-Hennessy sem ismerhette még a mantovai Pisanello falképeket. Ezekről felfedezőjük, Giov. Paccagnini először 1967-ben adott hírt a Bollettino d'Arte-ben, majd 1968-ban a *Commentari* c. folyóiratban. Monumentális könyve először olaszul Milánóban jelent meg 1972-ben, majd Londonban angolul 1973-ban. Közben Bernh. Degenhart adott róluk szellemes tartalmi interpretációt a *Pantheon* 1973-as évfolyamában. Végül 1974-ben Ilaria Toesca a *Burlington Magazine*-ben az emelvények drapériáin szereplő Collar of SS alapján, amely kitüntetést Gianfrancesco Gonzaga 1436-ban kapta meg az angol VI. Henrik-től, pontosan 1436. és a megrendelő halála, 1444 közé datálni a nagyszabású alkotást. Ezért foglalkozom ezzel a kérdéssel ilyen részletesen, mert Paccagnini és Degenhart is kiemelnék további Pisanello—Leonardo párhuzamokat. Előbb a harci jelenetek brutális realitása vonalán, ami később Leonardónál az Anghiari csata kartonján ismétlődik meg. Degenhart szerint a növények, állatok és emberek lényegi megragadása közös a két mesternél, de Pisanellót úgy jellemzi, mint aki a külső benyomásokra reagál érzékenyen, míg Leonardo a kutató mélyrehatolásának eszközét alkalmazza.

Magam a csodálatosnak tűnő alkotást nem láthattam, de Degenhart a feliratokkal megjelölt lovagok egyikében, „Meldon li envoissiez”-ben felismeri azt, aki fogadalomból egy hónapig csak pusztá ingben szándékozott a leverezepe tornában részt venni, vagy egyéb kőbor kalandokat vállalni. Az 1500-as év elején Leonardo pedig megfordult egy időre Mantovában, ahol bizonyára láthatta és hathatott rá a falkép abban a teremben, amelynek mennyezete akkor részben legalább már beomlott. Fontos előkészület tehát ez, amely később a lovagok fejének, Artus lovas szobrának megmintázásakor bőséges kamatot hozott élete alkonyán.

Végül még egy rövid magyarázattal tartozom a nap erejét igénybe vevő lovag beavatkozásához a vadállatok egymás elleni harcába. A társadalmi változások hiányolt áttevődése megtörtént már az 1375-re datált költeményben magában (ed. Pio Rayna, Bologna. 1873.) p. 33. 44. strofa:

„E quando tutti incontri, ne' dragoni
Passa piu oltre e non dubitare;
E' non son draghi, anzi son baroni
Di quella dama che ai signoregiare.
Gran torme poi troverai di lion:
Tutti son cavalier d'arme portare;
E gli orsi e cinghiar: che son si felli
Giudici e notai s'appellan elli.”

Leonardo részben mégis visszanyúlni látszik az eredeti jelenet ábrázolásához, részben viszont a nap erejének igénybevételéhez racionálisabb magyarázatot talál. Lehetséges, hogy kérdéses rajzának magyarázatához mindez

még mindig nem elég, de központi problémánkat, lovasunk kérdéseit ez úgysem érinti. Arra vonatkozóan természetesen még így is maradtak bőven nyitott kérdések a további kutatások számára.

Úgy vélem, sokoldalú megközelítésem, bőséges bizonyítékokkal támasztotta alá nézetemet, amelynek helyességéről a magam részéről meg vagyok győződve. Igazán hiteles a mű csak akkor lesz, ha valaminő szerencsés véletlen hiteles dokumentumot tárna elénk. De ugyanennek kellene történnie ahhoz, hogy az én véleményemmel szemben a cáfolatoknak helyet adjak.

Székely György opponenst a jelölt válasza meggyőzte.

Az opponensi vélemények és a jelölt válasza után a Kiküldött Bizottság egyhangúlag javasolta a Tudományos Minősítő Bizottságnak, hogy G. Aggházy Máriának a Művészettörténeti tudományok doktori fokozatát adja meg. A Tudományos Minősítő Bizottság 1979. jan. 12 hatállyal G. Aggházy Máriát a Művészettörténeti tudományok doktorává nyilvánította.

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Marton Andor

A kézirat nyomdába érkezett: 1979. XII. 14. Terjedelem: 14,5 (A/5 ív)
80.7794 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

СОДЕРЖАНИЕ

НАУЧНОЕ СТАТЬИ

Ш. КОНТА:	Венгерское искусство между двумя войнами	1
К. ГОМБОШ:	Старые кавказские азербайджанские ковёры	6
Г. ТЁРЁК:	Вопросы творчества Мастера Матеоца	49

ИССЛЕДОВАНИЯ

Э. ПОГАНЬ-БАЛАШ:	Композиционной проблеме изображения крещение „Христа”	81
Т. ГЕРСИ:	П. Брейгел и Г. Зегерс	94

ДИСКУССИЯ

<i>О докторской диссертации Мария Г. Аггнази: последнее произведение Леонардо и восточно-имаянская-французская дворцовая культура ок. 1500</i>	
Отзыв оппонента Г. Секея	99
Отзыв оппонента Л. Вайера	102
Отзыв оппонента Э. Погань-Балаша	105
Выступление А. Задора	110
Ответ Марии Г. Аггхазии	111

Ára: 35 Ft

Előfizetés egy évre 140 Ft

INDEX: 25.603
ISSN 0027—5247

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

KONTHA, SÁNDOR:	Notre art d'entre-deux-guerres	I
GOMBOS, KÁROLY:	Les anciens tapis azerbaïdjanais de Caucase	6
TÖRÖK, GYÖNGYI:	Les problèmes artistiques du maître de Mateóc	49

RECHERCHES

Mme POGÁNY-BALÁS, EDIT:	Sur les problèmes de composition de la représentation du baptême du Christ	81
GERSZI, TERÉZ:	Pieter Bruegel et Hercules Segers	94

DISCUSSION

Thèse de doctorat de Mária G. Aggházy: „L'oeuvre dernière de Leonardo et la culture nord-italienne et française dans la Cour vers 1500.”

Opinion d'opposant de György Székely	99
Opinion d'opposant de Lajos ayer	102
Opinion d'opposant de Mme Edit P. Balás	105
Avis de Mme Anna Zádor	110
Réponse de Mária G. Aggházy	111

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (PKHI 1900 Budapest V., Józsefnádor tér 1.) közvetlenül vagy postai utalványon, valamint átutalással a PKHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányonként beszerezhető az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 140 Ft

1 szám ára: 35 Ft

Index szám: 25.603

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Pf. 149.

Sur la couverture: Maître-autel de saint Étienne et de saint Émeric à l'église paroissiale de Mateóc



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1980 • XXIX. ÉVF. 2. SZÁM

A

SC
K

G

B

PI
TA
SS

O
M

C

He

B

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1980

SZERKESZTI:

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:

RADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONA IMRE, KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLO
VAYER LAJOS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

CSAP ERZSÉBET

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

OLNAY LÁSZLÓ:	Csonkolt faágas motívumok későgótikus épületplasztikában ...	117
KATONA IMRE:	A fraknoi kincstár 1725-ös leltára	131

KUTATÁS

ELLÉR KATALIN:	Róth Miksa (1865–1944) A magyar üvegablak-művészet fény- kora	148
ÁLOSI JUDÍT:	Ferenczy Noémi „Kőműves” vázlatai	155

ADATTÁR

ROKOPP GYULA:	Spiro Ede esztergomi kapcsolatai	160
ASNÁDI ATTILA:	Egy kritikai koncepció forrásvidékén (Bölöni György indulása)	162
ÁJ REZSŐ:	A SÁRLÓ képzőművészeti törekvései	167

MAGYAR MŰVÉSZEK A NAGYVILÁGBAN

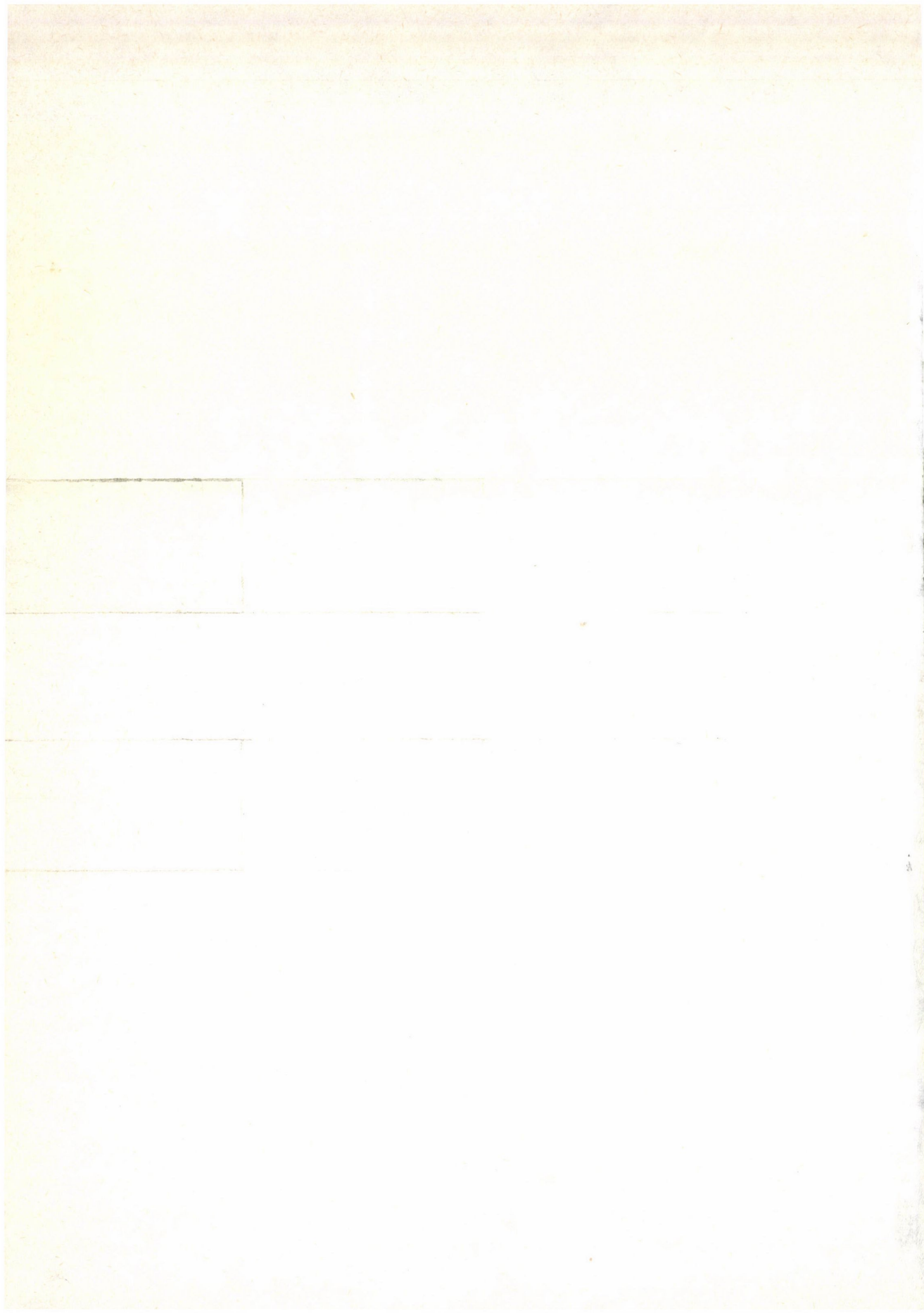
ALAMBOS FERENC:	Andruskó Károly	170
KISS PÁL:	Siklódy Tibor	179

VITA

Cs. Dobrovits Dorottya: <i>Építési gyakorlat és építőművészet szintézis-problémái a magyarországi barokk építészetben</i> című kandidátusi értekezéséről	
Voit Pál opponensi véleménye	181
Román András opponensi véleménye	184
Cs. Dobrovits Dorottya válasza	185

KÖNYVSZEMLE

Hess György ism.: Reingard Witzmann: Hieronymus Löschenkohl. Bildreporter zwischen Barock und Biedermeier. Wien 1978. Edition Tusch	189
Horváth Vera ism.: Hess-Baker, Art and Sexual Politics, Why Have There Been No Great Women Artists? Ed. T. B. Hess and E. C. Baker, Collier Books- Art New Series, New York 1973	190
Pogány Ö. Gábor ism.: Bodnár Éva: id. Markó Károly Képzőművészeti Kiadó, Budapest 1980.	192



TANULMÁNYOK

CSONKOLT FAÁGAS MOTÍVUMOK KÉSŐGÓTIKUS ÉPÜLETPLASZTIKÁNKBAN

Boldogult Édesanyám kedves emlékének

Budaszentlőrinci és budavári faágas kőfaragások

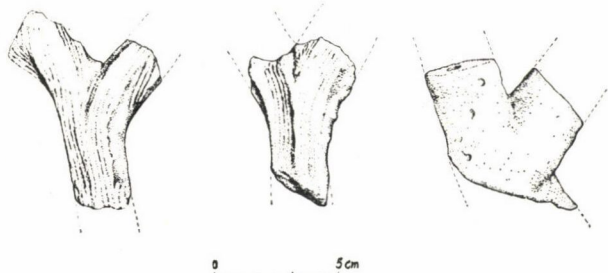
1972 év nyarán a budaszentlőrinci pálos főkolostor területén (Budapest, II. Budakeszi út 91–95), ugyanannak az ének őszétől a budavári palota hajdani északi előudvarán végeztem ásatásokat. Mindkét helyen felszínre hoztunk — XV. századi rétegekből — egy-egy későközépkori, sajátos faragású épületplasztikai csoportot. A két — egymástól méretben s rendeltetésben, funkcióban eltérő — kőfaragás-együttest annak egyik jegye összekapcsolja. Mindkét faragás-csoport nyesett, csonkolt faágmotívumokkal ékes.

A szentlőrinci pálos kolostorból származó — nyesett faágakat imitáló — faragások, összesen három kis darabka, egy rácsnak lehettek az elemei. Erre mutat az, hogy a kőből faragott, csonkolt faágak körplasztikus megmunkálásúak. Felületüket sűrű fogasvésővel rovátkázták bele a könnyen megmunkálható kőanyagba. Kisméretű térplasztika emlékei; magasságuk 12, 14 és 8 cm. Egynek-egynek vastagsága, keresztmetszete 3–4 cm. Az az

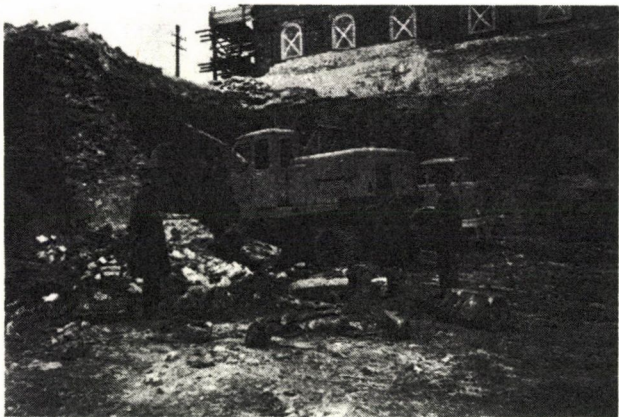
építészeti elem, amelynek ezek a faágak tartozékai, nyilvánvalóan valahol a templom vagy a kolostor belső terében állt.[1] Talán szentélyrekesztő töredékei.

A másik faágas-együttes 1972 őszén, a budai királyi palota északi előudvarában, a Zsigmond-kori nagy várpiacon, az area magna területén került felszínre. Az itt végrehajtott leletmentések során sok más, gótikus és reneszánsz köemlék társaságában került elő ez a leletcsoport. Négy monumentális méretű darabból áll. Összetartoznak. Csonkolt, visszametszett faágakkal díszített boltozati vállkövek, vállkődobok ezek.[2] Boda Jenő mikrobiológus megállapítása szerint Buda vidéki lágy mészkőből valók.[3]

E leletcsoport előkerüléséről néhány szót! Faágas konzolcsoportunk a Zsigmond király korában épített, a várpalotát a várostól elválasztó északi zárófal déli oldalán, tehát a mai Szent György tér délnyugati részén került elő. Lelőhelye felett, a XVIII. század derekától a barokk kori királyi istállók épülete állt. A helyszín rétegei elárulták: a leelőhely környékét a török utolsó



1. Faágas motívumú kőek a budaszentlőrinci pálos kolostor területéről (1972. évi feltárás) Major János rajza



2. A budai faágas kőfaragások feltárása 1972. (Szemenyei Tivadar fotó)



3. A faágas kőfaragás-csoport elhelyezkedése a betöltési rétegekben, 1972. (Szemenyei T. fotó)



4. A legépebb konzol-elem előbukkanása, 1972.
(Szemenyei T. fotó)



6. A töredékek egymáshelyezése: az egyik konzol s faágas ivindítása. (Tihanyi Bence fotó)

szintje (155.5 m A.f.) felett törmelékanyaggal a mai Szent György tér szintjére (159–160 m.) emelték fel, s ebbe a töltésbe alapozták bele a XVIII. századi istállót.

A helyreállítás úgy döntött: ezt az újkori betöltést eltávolítja s e nagy északi zárófal déli oldalától egészen az ún. Oroszlános kapuig visszaállítja az általa *vélt* középkori járószintet (154–155.4 m). A munka során derült ki az, hogy a régészeti tájékozódás nélkül végzett műszaki tervezés elvétette a dolgot; így aztán nemcsak az újkori betöltést, de még a törökkor s alatta a középkor



5. Részlet a faágas kövek előbukkanásáról, 1972.
(Szemenyei T. fotó)

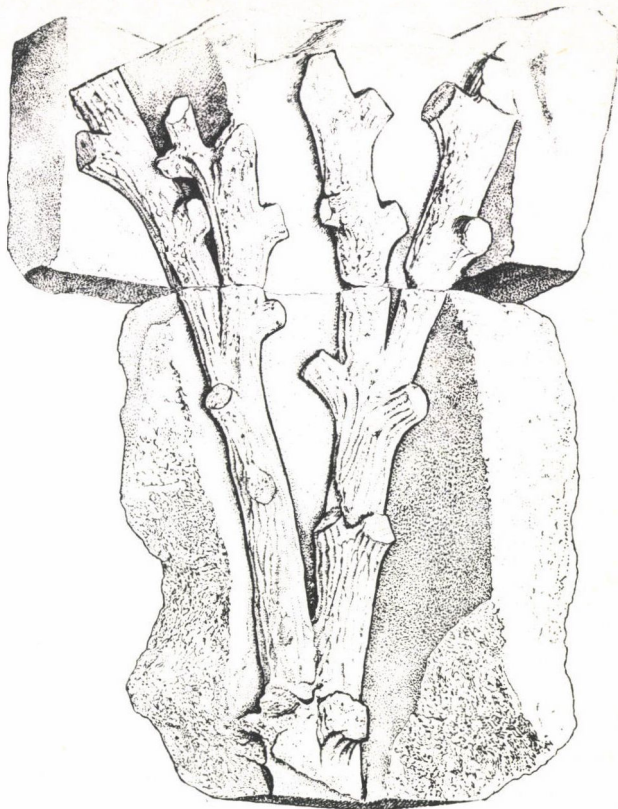


7. A másik konzolpár. (Tihanyi Bence fotó)

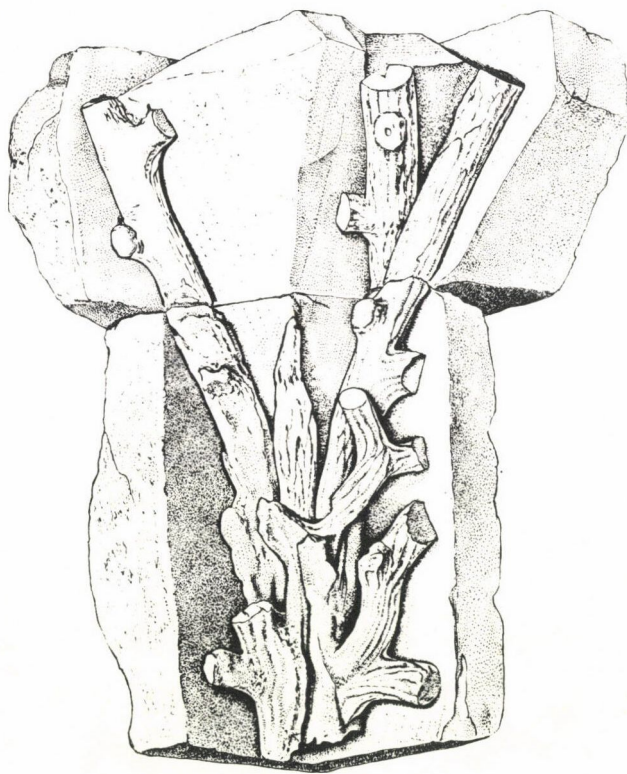
járószintjét is eltávolították. Mégpedig gépi erővel földmarkológépekkel. Noha az itteni talajszintsüllyesztést, keresünk ellenére, a kivétező Mélyépítő Vállalat erőltetett utamban végezte, néhány megfigyelésre mégis módunk nyílt. Sajnos 1972 őszén ez a vállalat robbantásai val és markológépeivel úgy hajtotta végre ezt a mintegy öt-hat méteres talajszintsüllyesztést, hogy az általuk szétrobbantott falaknak, mégpedig középkori falaknak felmérésére, olykor pedig még fotózásra sem adott alkalmat. [4] Mindezt nem azért sorolom el, hogy erről a törvényellenes, brutális eljárásról újból szót ejtsek. [5] Hanem azért, mert az ehelyüti szétrobbantott és elkorot középkori felmenő falakhoz esetleg ennek a faágas kőcsoportnak is köze lehetett. Megállapíthattuk, hogy leleteink az alapozásáig megsemmisített egyik fal-, illetve épületmaradványhoz kapcsolódhattak. Mégpedig az említett északi zárófalat megszakító Északi kapu (törökkori nevén: Kolduskapu) — immáron teljesen eltüntetett — nyugati oldaltornyához.

Az északi várfal főkapujának tornyát ugyanis mind kelet felől, mind pedig nyugatról egy-egy — a Zsigmond-kori kapunál valamivel későbbi, de ugyancsak középkori építésű — oldaltorony fogta közre. (A nyugati oldaltorony — mint leírtam — 1972-ben alapfalaiban is megsemmisült. A keleti torony, hatalmas pincével egyetemben feltárássra került, s áll ma is.) Sajnos, a felelőtlen, siettetett robbantások, de a gépi erővel végrehajtott gyors bontások is, a minket érdeklő nyugati oldaltoronyt minden emléket megsemmisítették. Ma már alaprajzát is csupán néhány fénykép alapján (s idővel további ásatásokkal) rekonstruálhatjuk.

Faágas konzolsorozatunknak lelőhelye felett, mint említettem, a XVIII. századtól fogva a barokk kori királyi istállók épülettömege helyezkedett el. Magát a területet pár évtizeddel a török elűzése után töltötték fel — a királyi palota gótikus romanyagával. De valószínű, hogy az északi kapuszéktől nyugatra eső torony,



9. A 7. képen ábrázolt konzol rajza. Major János rajza



8. A 6. képen ábrázolt konzol rajza. Major János rajza

már a XVI—XVII. századi budai ostromok során tönkrement (Harmadik képünkön jól láthatjuk a faágas vállkővek steril rétegét lezáró vastag rétegeket. Második képünknek bal oldalán pedig a lapátoló ember lába alatt még jól látszanak az említett toronyfalak. Ezek hát azok a — felmérésünket már meg sem váró — robbantások által megsemmisített toronyfalak! Ezen a második képünkön, annak elkészülte idejére már kiemeltük a harmadik képen még eredeti lelőhelyén fekvő négy faágas vállkődobot.)

A négy egymással szerkezetiileg is összefüggő vállkő, ezeknek együttes fekvése a feltáráskor azt a benyomást keltette, mintha ezek a kővek eredetileg egy olyan építménynek — helyiségnek, esetleg erkélynek — az elemei, amely talán ehhez az elpusztított nyugati toronymaradványhoz tartozott. Kőanyaguk azonban, amely aligha állja a fagyot, inkább enteriőrben, belső térben való felhasználásukra mutat, mintsem egy szabadban álló erkély konzoljaira. A toronnyal való kapcsolat azért tűnik reálisnak, mert ha ezeket a súlyos, hatalmas kőtömböket máshonnan szállították volna ide, aligha akadunk rájuk annyira zárt rendben, mint az még képeinken is látszik.

A faágas motívum Prágában

A négy faágas vállkő felmérését Czagány István végezte el. Felmérését szöveges jegyzetekkel kísérte. Hadd idézzem!

„A faragott kőelemek közül ez idő szerint a legkiemelkedőbb jelentőségűek azok a boltozati vállkődobok, amelyeken a bordákat természetes faágak helyettesítik. Ez a későgótikus átmeneti reneszánsz dekoratív boltozat-

építési módszer egyértelműen a prágai Szent Vitus-dóm oratórium erkélyének közvetlen rokona, amelynek mellé diszkrétan került a történelmi magyar királyság címere is látható. Ezt a prágai oratórium-erkélyt Jagelló Ulászló építtette – ezért diszítik a címere – valószínűleg azzal Benedikt Rejt mesterrel, aki 1493–1502 között a Hradcsin Ulászló-teremnek boltozatát is készítette. Itt szintén maradt a magyar királyi és az Ulászló-monogramos ímer, egy 1500-as évszám kíséretében. Götz Fehr már 1961-ben azt állította, hogy Benedikt Rejt – a Hradcsin senális építőmestere – 1490–1491-ben Budán tartózkodott. A budavári palota munkálatainak befejezése után azonban a szétszéledő budai műhely néhány mestere Prágában és Krakkóban dolgozott tovább. Kétségtelen, hogy a Szent Vitus-dóm oratórium-erkélyének címerei s évszáma ezt az értelmezést megengedik. Bár ez az összefüggés közvetlenül a Hradcsin Ulászló-teremére és nem a Szent Vitus-dóm oratórium-erkélyére vonatkozik, mégis valószínűnek tartjuk az utóbbira való kiterjesztetőséget is. Az Ulászló-terem zárókő nélküli, boltozati bordahatásainak és túlnyúlásainak reneszánsz naturalornába való átírását látjuk ugyanis az oratórium-erkély enékboltozatának faágcsontjaiban, amelyekkel a budavári vállkődob bordahelyettesítő motívumai megegyeznek.

Nyilvánvaló már az Ulászló-terem boltozatánál is a bordák struktív szerepének minimumra csökkenése, ami az öncélú metsződésekön túlnyúló csontok díszítőnévűként való kialakítását lehetővé tette, s amely az oratórium-erkélyboltozat esetében a dekoratív faágak a kontúrtól való teljes elszakadásához vezetett.”⁶

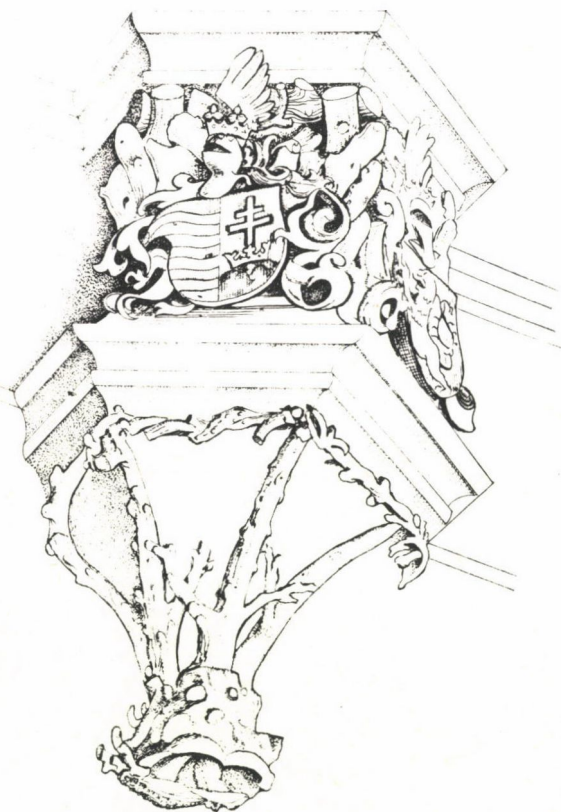
Czagyány István megjegyzéseiből látjuk kézenfekvő faág budavári palotai faragásainknak kapcsolata a prágai Szent Vid székesegyháznak 1493-ban, II. Ulászló magyar és cseh király által építtetett oratóriumának motívumkinésével. Itt is, ott is flamboyant, későgótikus megfogalmazású nyesett faágak hálózák be a konzoloka

s Prágában felkúsznak azok magára a címeres mellvédre is.⁷

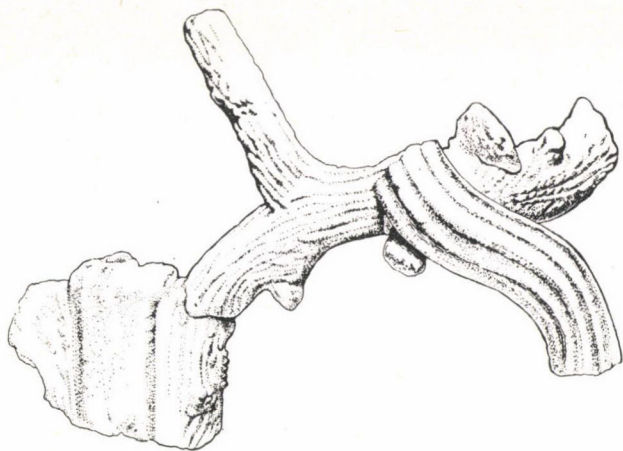
Persze az megint más kérdés, mi a közvetlen kapcsolat az Ulászló-kori Buda és Prága építészete között? Éppen újabb ásatásom produkált egy olyan (Wladislaus) monogramos, Jagelló címeres báboskorlát osztót, amely Mátyás elit-kőfaragóinak 1490 után, budai továbbmunkálkodását bizonyítja. Minden ízében reneszánsz alkotás ez, faágas-motívumainknak Prágában, Budán megjelenő egyértelmű későgótikájával szemben. Így, hát ha igaz is az, hogy „a budai palota munkálatainak befejezése után szétszéledő budai műhely néhány mestere Prágában és Krakkóban dolgozott”⁸, Buda 1490 után inkább reneszánsz mestereket exportálhatott, mintsem későgótikus kőfaragókat.

Mivel az az épület, amelyet a budai faágas koveink tartotta boltozat vagy erkély díszített, 1972 őszén szemem láttára semmisült meg, ma már nincs meg a lehetősége annak, hogy kőveinknek hajdani helyét megállapíthassuk. Mivel faágas kőveink közelében más jellegű, gótikus és reneszánsz faragások is voltak, meglehet, hogy azok mégiscsak a királyi palota délebbi területéről mint feleslegessé vált rom-anyagok kerültek ide. Magamat a leletre való rábukkanásunk óta mind többet foglalkoztatott maga a motívum, a nyesett, legállyazott faágak jelképes mondanivalója.

Ami a budai s prágai kőveket illeti, 1490-től fogva – amikor is II. Ulászló cseh király Mátyás trónjára ült, s vele, majd II. Lajossal egy harminchat évre szóló magyar-cseh perszonálunió valósult meg – joggal



10–11. kép: A prágai Szent Vid-székesegyház királyi oratóriumának faágas motívumai, II. Ulászló király címereivel (Magyarország, ill. Dalmácia címere) Major János rajza



0 5 cm

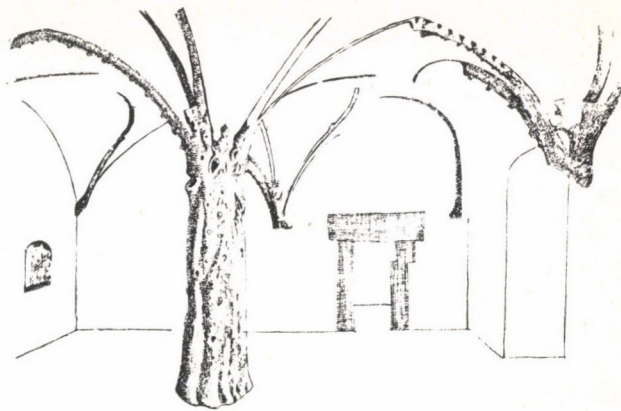
12. Visegrádi töredék faágas motívummal (Héjj Miklós lelete, 1972) Major János rajza

gondolhatunk formák, stíluselemek és mesterek kölcsönhatására. Mégis, úgy gondolom: a prágai királyi oratórium s a budai konzolok faragója, a budai kövek gondos és artisztikus megfaragása ellenére, nem azonos. [9] Budai faágas köveinknek azonban közelebbi budai rokonai is akadtak. Balogh Jolán műve említi azt, hogy a második világháborút követő ásatások idején kisebb faágmotívumos faragások is felszínre kerültek. [10] Magam nem emlékszem ezekre a leletekre: nyilván a budai ásatásokhoz való kerülésem (1949) előtt vagy onnan való eltávolításom (1952) után akadtak ezekre. Az ásatásokról írt Gerevich-féle monográfia nem tesz említést ezekről a kőfaragásokról. [11] A régebbi (1948–1962) várasátás faágas kőleleteire a Budapesti Történeti Múzeum kőtárában nem tudtam ráakadni. Sajnos — és ezt 1972-ben, illetve 1978-ban készített fényképfelvételeink bizonyítják — az általunk napfényre hozott budavári faágas konzolok a gondatlan múzeumi elhelyezés miatt azóta is tovább rongálódtak, s olyan faágakat is letörték róluk, amelyeknek letört elemei azóta elvesztek.

Így tehát mind a mostani, mind a régebbi budavári faágas kövek egy részét már nem tudjuk vizsgálatunk körébe vonni. A régiek tanulmányozásának hiánya is fájó! Hiszen a Balogh Jolán említette kőfaragásoknak lelőhelyei — az ún. Gyilkjáró, tehát a palota délnyugati zwingere és a Nagyudvar — miatt is, elgondolkodtatóak. (Ez megkérdőjelezheti feltevésemet arról is, vajon valóban az Északi főkapu oldaltornyáról valók-e az általam egykupacban talált konzolok.)

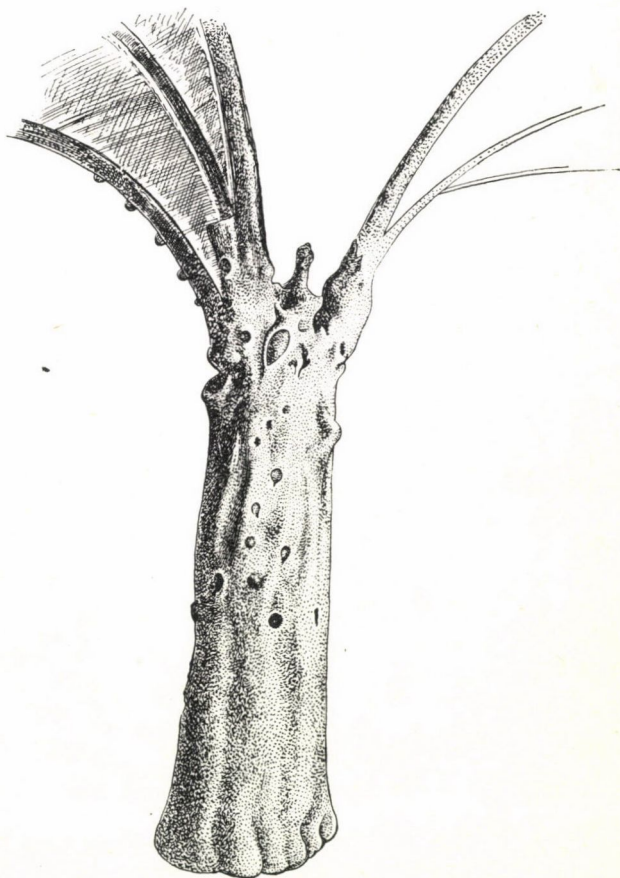
Visegrádi és külföldi analógiák

Héjj Miklósnak, a visegrádi Mátyás király Múzeum igazgatójának köszönhetem azt, hogy felhívta figyelmem a visegrádi királyi palota feltárásának két hasonló — de kisméretű — leletére. Héjj ugyancsak 1972-ben találta ezeket a visegrádi faágas köveket. A két fehér, édesvízi mészkőből faragott visegrádi töredék a budai pálos-kövekhez hasonló faragású és hasonló méretű. Talán egy kis fülszél körácsának körplasztikus elemei ezek is. A nagyméretű — budai és prágai — faágas köveknek miniatűr rokonai. A visegrádi királyi palota nyugati dunai bejáratánál, a mai Fő u. 25. sz. telek járdája alatt, a toronypilléreknek törmelékével együtt kerültek elő. Héjj Miklós — a magam budai leleteinek keltezési feltevésével teljes összhangban — a tizenötödik század második felére datálja őket. [12] A visegrádi kövek is kisméretűek: magasságuk mindössze 11, illetve 17 cm.



13. Fa-törzset imitáló közép pillér és bordák, Bechyně-vár, Csehország. Major János rajza

A faágas motívumnak — a prágai s a budai-visegrádi köveken kívül — monumentális emléke a dél-csehországi Bechyně vára csarnokának fatörzs-pillére s faág-boltozatos ívbordarendszere. Ezt a gótikus csarnokot 1500-ban emelték. Maga a fatörzs imitáló középpillér — szinte ijesztő, félelmetes naturalizmussal kialakított — egyetlen, nyesett, hatalmas odvas fatörzs, kőből. E vándorló és a XV. században Európa-szerte divatos motívumnak egyik legmegragadóbb emléke. [13] E különös remekművel kapcsolatban a két Möbius és K. G. Beyer műve a fa- és csontolt-faág motívumnak számos analógiáját sorolja fel, s rámutat annak vallásos-ideológiai szálaira is.



14. A bechyněi várterem középpillére Major János rajza

E szemléletben a gótikus templom egyetlen erdő: a boltozat csillagos eget fák tartják, s a pillérek maguk is: fák. A csonkolt faág egyre inkább hódít a XV—XVI. századforduló német templomépítészetének motívumtárában. [14] A gazdag florisztikus dísz a Paradicsom virágait, a mennyei lugast illuzionálja, a faágak — írják — az elmúlásnak s az öröklétnek jelképei, a természet életerejének himnuszai. . . Ennek az eszmekörnek köbefaragott emléke Most Dekanátus-temploma (1518—1548); belső falsíkjából a budaiakhoz s a prágaiakhoz hasonló lemetszett faágak nőnek ki. [15] A Zwickauban álló Mária-templom északi kapuján (1506—1513) megint csak a miénkhez hasonló csonkolt faágak kunkorognak; az ágakból — azok végein — emberfők bujkálnak elő — fejükön sipka, meg füles csuklya —: az egyik nyesett ág végéből pedig tátott fejű szörnyfej kandikál ki. [16] Hasonló — már manierizmusba hajló — köemlék a Freibergben álló Tulipán-szószek, tulipánkelyhek közt ábrázolt angyalok, püspökök alakjával (1508—1510). [17] Az eszme mélyén — úgy véli a Möbius-Beyer szerzőhármas — János jelenéseinek egyik látomása rejlik, az *élet fájáról*. [18]

Már az elmondottakból is látnivaló: a csonkolt faágas motiváció — a kuszólevelekkel, eleven faágakból alakított gótikus rácsokkal, a pálcátágokat díszítő florisztikus mintákkal egyetemben a XV. századnak a gótika végső felvirágzásának valóságos divatja. Alkalmazása nemcsak a belépítészetben, de még az iparművészet egyes emlékeiben is jelentkezik.

Türje, Pónik, Kassa

A régi Magyarországnak két egymástól igen távol eső pontján, a Zala megyei Türjének románkori s a hajdani Zólyom vármegyének póniki gótikus templomát egyaránt olyan szentségház díszíti, amelynek keretét csonkolt faágakból alakították.

A türjei szentségház a templom déli hosszházában helyezkedik el. Csonkolt ágú fatörzsekből alakítják ki az architektúrát. Keskenyebb felén álló téglalap alakú szentségház felett a csonkolt faágazat két lóhereívet alkot. Ezeket egy négy körrel ékes rozetta koronázza. Felette pedig *élő*, de stilizált levelekbe megy át a — lenn teljesen visszametszett — faágas mustra. Megfaragása dátumát felirata 1479-re határozza meg. [19]

A Zólyom megyei Pónik szentségházát ugyancsak a XV. század második felére datálhatjuk. A szentségház két oldalán — s alján is — csonkolt faágak, az egykorú vasajtó felett gótikus ívben futnak össze. A szentségház ormán a lenn halott, csonkolt természet ismét *eleven* életbe csap át. A megkötözött ágak itt már szőlővenyigék; dúsan összefonódó szőlőlevelekkel és szőlőfürtökkel zárják a pompás faragást. [20]

S ne feledjük: a szőlőkből sajtolt bor — Jézus eucharisztikus vére! [21]

A löcsei főoltár (1508—1515) Utolsó vacsorájának apostolai — Löcsei Pál mester remekei — szőlőlugasban ülnek s az Utolsó vacsorát magában foglaló predella szélén ugyancsak megtaláljuk a csonkolt faágakat. [22] (1508—1515)

Az eddig elmondottak, a felsorolt példák azt mutatják: nyesett faág-motívumunk *liturgikus* eredetű; megjelenéseinek zöme is egyházművészeti, templomépítészeti vonatkozású. Am a budavári — s a visegrádi — köemlékek már azt is jelzik: ez a motívum a XV. század végére már *világi* rendeltetésű épületplasztikánk formakincsét is gazdagította.

De szegődjünk a nyomába ennek az ábrázolásnak!

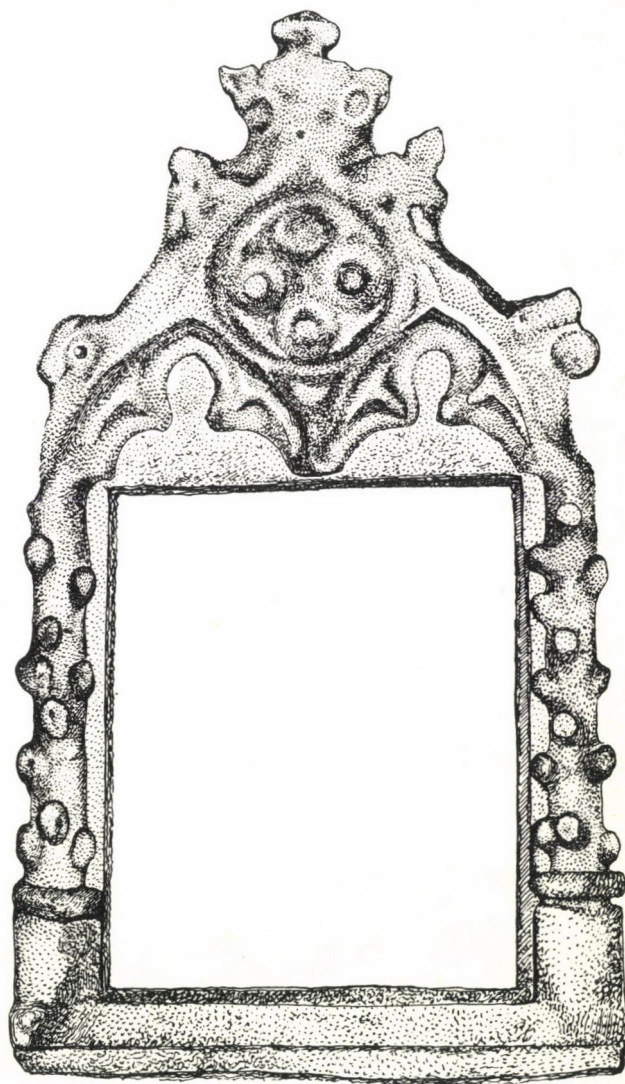
A kassai dóm északi kapujának Golgota jelenetén a Megváltó keresztfája gyalulatlan fatörzsként jelenik meg. A keresztfa szárai yers ágak. [23] A dombormű megalkotásának kora a XV. század első évtizedeire esik. A zsegrai freskók egyikén — s ezeket ugyancsak a XV. század húszas éveire datálja Jendrassik Borbála — Jézust ugyancsak élő, eleven fára feszítik. [24] Hasonlóképpen csonkolt, de élő fa jelenik meg az Országos Iparművészeti Múzeum egyik XV. századi miseruhájának keresztjén.

Akad ilyenféle ábrázolás az esztergomi Főszékesegyházi Kincstárban is. [25]

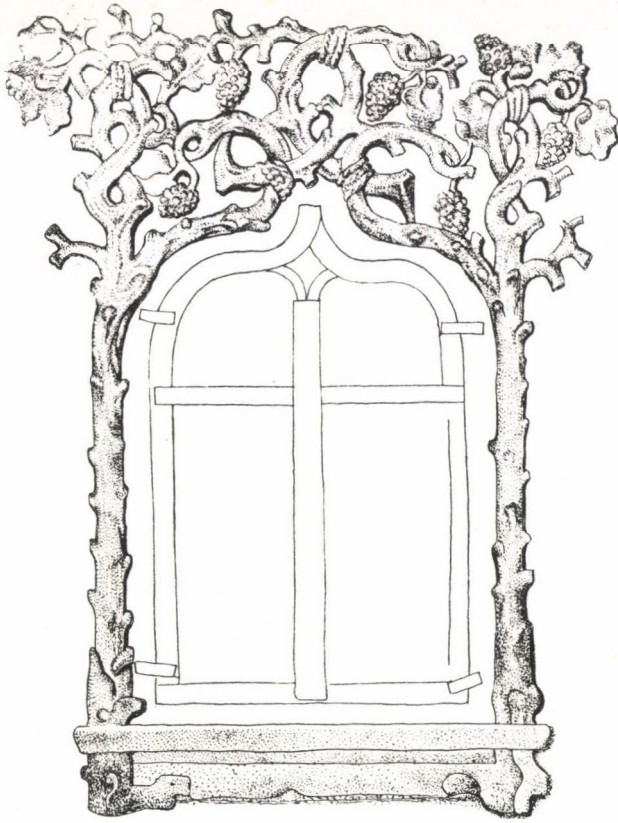
Krisztus keresztje mint nyesett, de élő fa — arbor vitae, avagy crux vivens — már a románkori európai művészetében megjelenik. Talán legkorábbi — Ottó-kori — felbukkanása a hildesheimi bronzkapu — nyesett, faágas — keresztje. [26]

A kölni Szűz Mária emlékezetes Krisztusa (1304) egyik legszebb példája az effajta keresztábrázolásnak. S ha felütjük Jacobus de Voragine XIII. századi Aurea Legendáját, megtaláljuk abban a szent kereszt-mítosz-nak — egyben témánknak is — ikonográfiai kulcsát. A szent kereszt feltalálása c. fejezetben ugyanis Jacobus — összefoglalva az addig kialakult legendáriumot — elmondja: az a fa, amelyről Éva a Paradicsomban a bűn gyümölcsét szakította le, ugyanaz a fa, amelyből — számtalan kegyes viszontagság után — végül is Jézus keresztjét ácsolták. (S ennek etikai parafrázisa: amint ez a fa, ennek gyümölcse oka az eredendő bűnnek, ugyanez a fa — immár, mint Jézus keresztfája — az emberiség bűntől való szabadulásának jelképe.)

Sígy erősödik a — keleti mítoszok életfájával szorosan összefüggő — keresztényi legenda tanítása az „arbor vitae”-ről, a „lignum vitae”-ről.



15. Faágas szentségtartó, Türje, Zala megye, 1479
Major János rajza



16. Faágas, szőlő-motívumos szentség ház, Pónik, egykori Zólyom megye, 1470—80-as évek. Major János rajza

„A halált a fa jelképezi, az életet a kereszt” — mondja Szent Ambrus püspök; „o crux, viride lignum. . .” fo-háskodik Szent Bonaventura.[27]

Magának az „arbor vitae” mítoszának vagy misztériumának keleti szálai még messzebb vezetnek az időben és térben.[28] Mind az ősmítosz, mind pedig annak művészi ábrázolását felfedezhetjük még az avarság s a magyar-ság VII—X. századi képzeleti és képi világában is.

Az életfa-ábrázolás nemcsak pogánykori samanizmusunkban otthonos. Helyet nyer az, eljegyzí az arbor vitae-motívumot a magyar művészettörténettel a magyar királyi korona is. Koronánk felső részének, a corona latina-nak központja a XI—XII. századra datált Trónoló Krisztus-ábrázolás. Ezen a négysegletes lemezen, baljában az Élet Könyvét tartó, jobbával áldást osztó Krisztus mellett egy-egy ciprus, egy-egy arbor vitae jelenik meg. (Ez az a zománcos képcske, amelyet a két korona-rész hevenyészett összeillesztésekor, koronánk keresztjének csapjával kilyukasztottak, átütöttek.)[29] Ezeknek nyomonkövetése azonban már nagyon messzire elvezet-ne bennünket választott témánktól; ahhoz amúgy is csak áttételes formában kapcsolódik.[30]

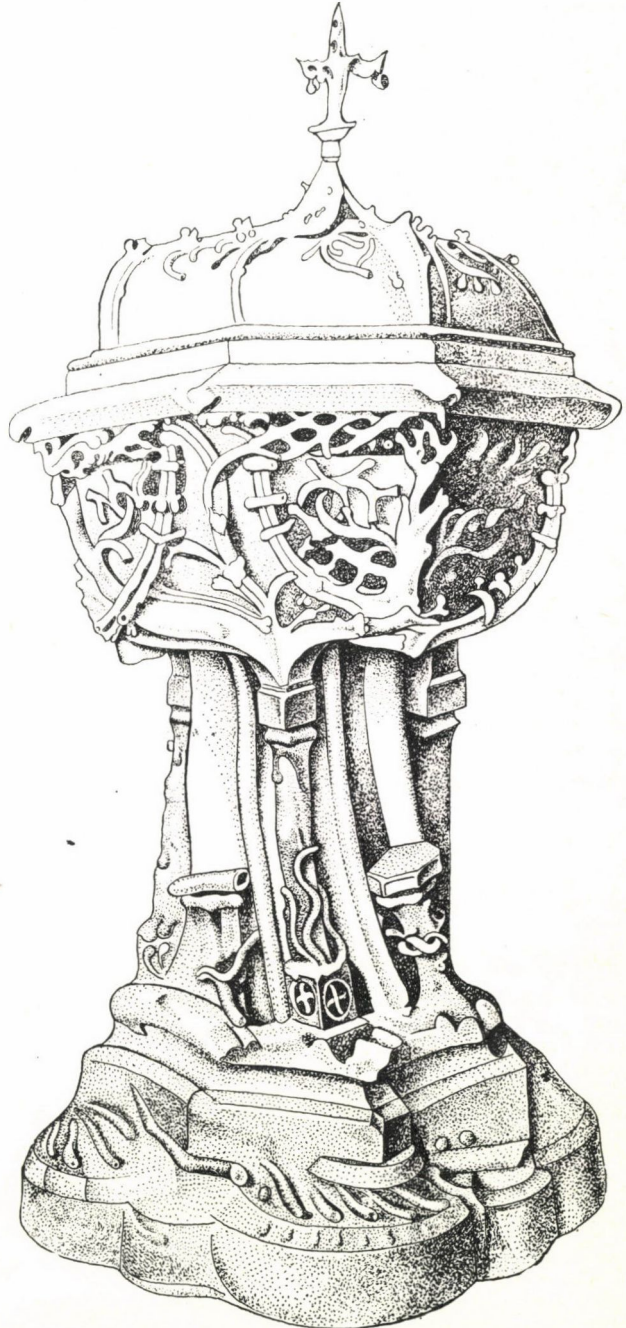
Így térjünk vissza a liturgikus-legendai jelképekkel megmagyarázott csonkolt faágas ábrázolások középkori magyarországi előfordulásaihoz.

Az Ungarkreuz fáí, a selmecebányai keresztelőmedence

A paradicsomi életfa a XV. századi Kassán még egyszer megjelenik. A kassai ferencesek templomába — a későbbi időkben — befalaztak egy kőből faragott, XV. század eleji Kálvária-domborművet; ez az alkotás kompozíciójában a kassai dóm északi főkapujának hasonló tárgyú jelenetével rokon, bár annál gazdagabb. Mindeneset-

re Jézus alakja itt is nyesett élőfán, tehát a crux vivensen helyezkedik el.[31] Meglehet, hogy ezeknek a gallyazott keresztfáknak modelljei azok a nagy, nyers fakeresztek, amelyeket a Rajna vidékén a magyarok középkori aacheni zarándoklatainak idején a Rajna-vidék népe Ungarkreuz névvel illetett.[32]

A mi régi magyarországi emlékanyagunknak kiemelkedő emléke a Szepes megyei Mateóc — Matejovce — két és fél méter magas, XIV. századi faragású feszülete. A kereszt fáját villa alakú, legallyazott faág helyettesíti, csakúgy, mint az 1304-re datált kölni (a Kapitoli Szűz Mária-egyházban levő) feszületet.[33] A német szakirodalom ilyen arbor vitae-re szegzett feszületeket ismert



17. Selmecebánya, a Szent Katalin-templom keresztelő medencéje faágakkal, virágmotívummal. XV—XVI. század fordul. Major János rajza



18. Okolicsnó, egykori Liptó megye
Jerevendi templom faágas külső díszé a
templomfalán. Major János rajza

Köln vidékéről és Sziléziából. Az összes ilyen típusú feszület elkészítésének korát a XIV. század legelső szakaszára helyezik. Az ottani művészettörténet az összes ilyenemű feszületet „Ungarkreuz”-nak nevezi; az egyik feltételezés szerint azért, mert ezek pestiskeresztek s a németországi járványok eredetileg Magyarország felől érkeztek (Valószínűbb azonban, hogy az évről évre Aachenba zarándokló magyarok vihettek ilyenfajta körmeneti kereszteket) [34].

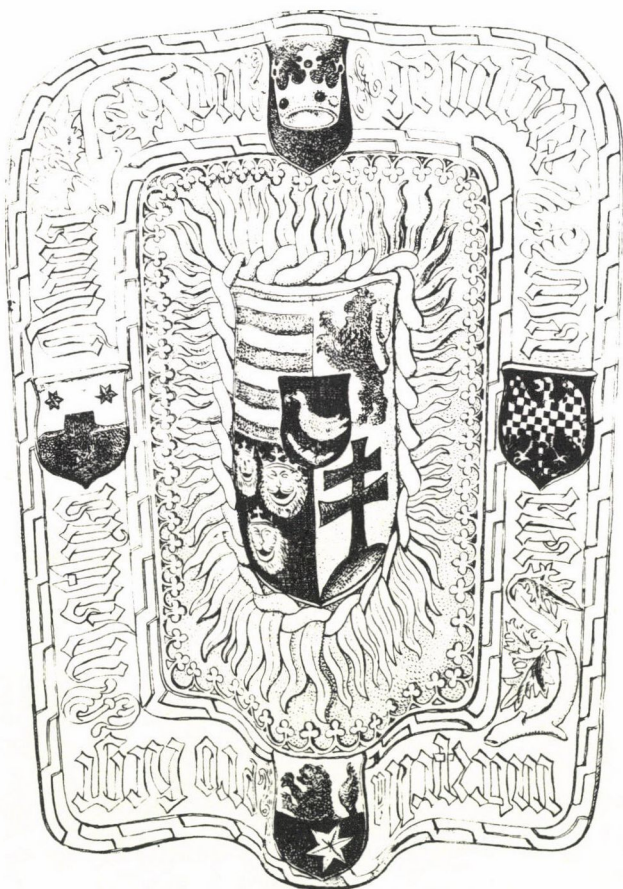
Mindez azonban távolról sem jelenti azt, mintha a középkori Magyarország lett volna eredetihelye ennek a realiztikus keresztfa-ábrázolási divatnak. Maga Kampis Antal is a kérdés magyar vizsgálója úgy véli, noha a Köln és Rajna-vidéki arbor vitae-ábrázolások s a sziléziaiak is tömegesebbek mint a mi mateóci — és talán a szinte láthatatlan magasságban függő garamszentbenedeki — keresztünk, a mateóci keresztben „esetleg egy



20. Mátyás király halotti pajzsának
faágas motívumai (Részlet). Major János rajza

autochton fejlődésű hazai emlékesoport egyetlen fennmaradt darabját látjuk” [35].

A póniki szentségház szimbolikájánál — lesonkolt gallyakból, nyesett venyigéből támaszl a dus szőlőtermés — még beszédesebb a selmecbányai Szent Katalin templom gyönyörű gótikus keresztelőkútja. Ennek mind kőből faragott törzsén, mind pedig fedelén végigkúsznak a cson-



19. Mátyás király székesfehérvári
ravatalának halotti pajzs (Párizs,
Musée de l'Armée), 1490. Major János rajza



21. A Radócszky család kőcímere,
faágas herolddal (Első ábrázolása 1422)
A hajdani Zólyom megyei Radvány kastélyán
Schopfer Tibor fotó

kolt, fájdalmas taagak. Maga a törzs — mintha csak bekülső erő csavarta volna meg — a szilárd talpon elmozdulni látszik, valósággal megtekeredik. A kusza, kunkorgó csonkolt ágak magára a medence kelyhére, sőt fedelére is felfutnak. A fájdalmat a szenvedést idézik fel, csakugy mint az arbor vitae feszületeknek egyre fájdalmasabb realizmussal megjelenő Krisztusai. Ezek a kusza gallyak mintha a toviskoszorúk ágazatát is felidéznék. Ám feljebb a medence kelyhe körül, majd a keresztelő medence fedelén a holt a megölt gallyakból már levelek bujkálnak elő. És a kompozíció csúcsán a fájdalmas, kunkorgó, csonkolt gallyak már egy kereszt alakú liliumban végződnek.

Talán ennél a gótikus műremeknél a leginkább szembeütő a csonkolt faágak motívuma korántsem merő formajáték: születés, élet, halál, feltámadás mélységes jelrendszerének kifejezése kőbe faragott liturgia, mozdulatlan legenda. [36]

Hasonló lemetezett faágas motívumot láttam a brüggei Gruuthuse Múzeum gyűjteményében. Az ottani, a francia forradalom idején alapjáig lebontott Szent Donát-egyháznak szentélyrekesztő korlátja ez, patrónus-címerekkel. V. Vermeersche ugyancsak a XVI. századra datálja. [37]

A mítikus és liturgikus jelkép elvilágiasodása

Motívumunk — a nyesett faág — a XV. századra kilép liturgikus és paraliturgikus köréből. S anélkül, hogy szellemi jelentése teljesen elcsökevényesedne, szekularizálódik.

Jól emlékezem egy Bielefeld építés során talált XV-XVI századi gótikus evőkészlet pár darabjára; tulajdonosa 1966-ban eladásra kínálta őket a Budapesti Történeti Múzeumnak. [38] Ezeknek az ezüst evőeszközöknek — késnek, kanálnak — tömör nyelét ugyancsak nyesett faágak díszítették.

A Corvin János herceg patronátusának köszönhető okolicsnói — hajdani Liptó megyei — ferences templom

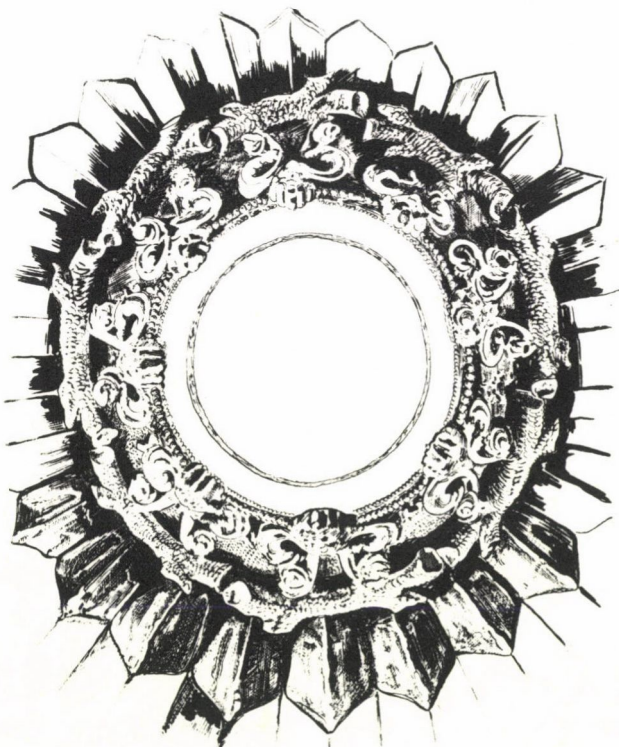
külső falán épületplasztikai diszken jelenik meg egy tekvő — hullámzó szalaggal atfont — kőből faragott csonkolt faág. Korát egy hasonló elhelyezésű kettős kereszt magyar címert keretező kőszalag árulja el. [39]

A régebbi budavari ásatások során — XV századi leletek társaságában — került felszínre egy (corpus nélküli) csonkolt faágas ölmkereszt. Talpa piramisszerűen kiszélesedik. A három kereszt szár hármastól alakú ágból virágban végződik. Falán valamilyen nagyobb műtárgynak oromdíszé volt. [40]

Amikor Párizsban hosszabban vizsgálhattam Mátyás király halotti pajzsát, meglepett e pajzs szegélyén a címerek s a felirat között két alkalommal is megjelenő csonkolt, de levelet hajtó faág mintázata. Halotti jelvény s az életet hirdető, levelet vető csonkolt ág — együtt. [41]

A halotti pajzs levelet vető csonkolt ágai a király birodalmi címerét övező lángnyelvekkel együtt, felidéznek az Őszövétség elbeszélését Áron botjáról vagy Tannhäuser XIII. századi legendáját.

De van ennek az — élővé váló holt fa — legendájának egy középkori és magyarországi vetülete is! Eggerer, a



22 és 23. kép Részletek a Mátyás király tulajdonának vélt ezüstkulacsról (Nürnbergi munka, XV. sz.) Major János rajza



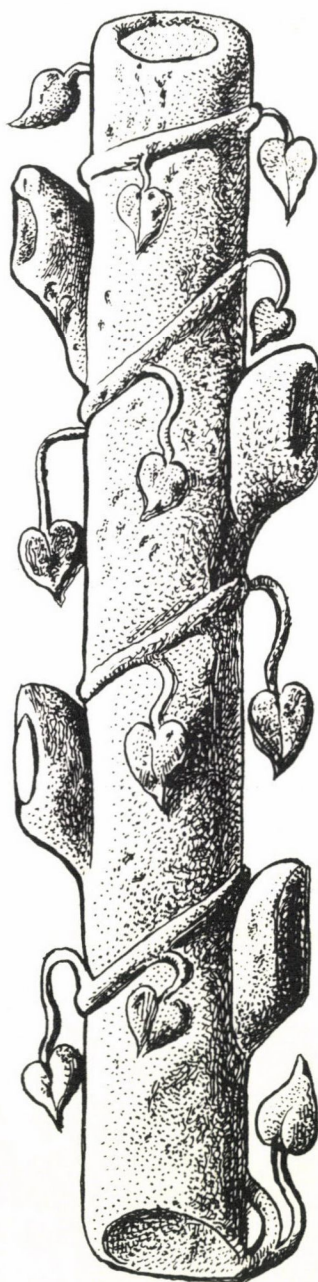
24. A Radnán talált ezüstkins pohara, faágas motívumokkal, XV. századi budai munka.
Major János rajza

Nyesett faág motívum kettőskeresztes
felségjelvényünkön

Témánkkal kapcsolatban — mint melléktéma — egy érdekes heraldikai emlékekkel is érdemes foglalkoznunk. Egy villás-faágas keresztzárakban végződő budai középkori, kettőskeresztes hármashalmos országcimer-ábrázolásról van szó.

Ezúttal — a természetes fakeresztek, feszületek módjára — mintha kettőskeresztes felségjelvény-ábrázolásunkon is a nyesett faág motívuma jelennék meg.

Még a régebbi budavári palotaasztások idején, 1949/50-ben került felszínre egy terrakotta idomtéglatöredék. Felületén annak a kettőskeresztes, hármashalmos középkori országcimerünknek, felségjelvényünknek töredéke jelenik meg, amelyet ma Szlovákia vall a magáénak. A töredéken jól kivehető országcimerünknek a kettős-



25. Reneszánsz baluszter-osztó faágas motívummal, Buda, Vár. Major János rajza

pálosrend történetírója jegyzi fel: amikor Nagy Lajos király Velence elleni hadjáratát megindította, az általa alapított márianosztrai pálos kolostorban járt. Itt megígérte: ha háborúja szerencsével jár, kikényszeríti Velencétől Remete Szent Pálnak, a magyar pálosrend védőszentjének Velencében őrzött test-ereklyéjét. Ekkor egy szent életű pálos remete megjövendőlte a magyarok győzelmét és botját földbe szúrta. Ez a bot pedig mindjárt gyökeret vert és kihajtott... A fa sokáig — jó százötven esztendeig — állt, s a nosztraiak Lajos fájának nevezték. Lajos király fája csak a török hódítás idején pusztult el, Nosztrával együtt.[42]

A XV. században egyébként más emlékeinken is nyomon követhetjük motívumunk terjedését. Így jelentkezik ez a csonkolt faág magának Mátyás királynak, illetve Hunyadi János családi címerén is. A csőrében gyűrűt tartó holló csonkolt faágon áll.[43] Heraldikánkban is megtaláljuk: a Radvánszky család korona felett lebegő férfikarja — nem kardot, hanem — száraz gallyat markol, a hold s a csillag alatt.[44] A lengyel heraldikában is akad nyoma: a krakkói lövészek 1565-ben készített koronás fémkakasa — amely kissé a Jagellók sasára emlékeztet — két lábával ugyancsak csonkolt faágra helyezkedik.[45]

Ott látjuk ezt a motívumot egy — Budáról eredő — radnai ezüstpoháron is, IHS felirattal. De ismétlődik az — állítólag — hajdan Mátyás király tulajdonában volt, nürnbergi ezüstkulacson is.[46]

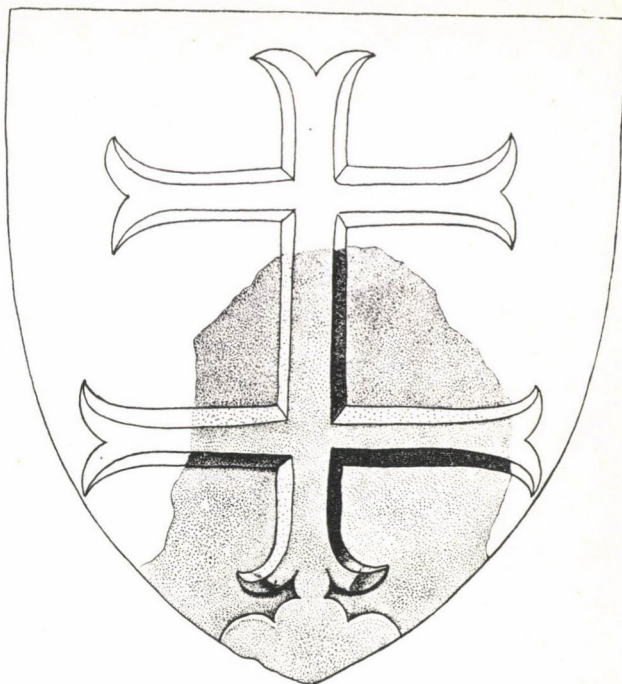
A budai királyi palota területén — s ez már motívumunknak a reneszánszba való betörését is mutatja — egy olyan baluszter-osztó lemez került felszínre, amelynek csonkolt törzsét arra felfutó hársfaleveles inda díszíti. (Balogh Jolán idézi fel a motívumnak itáliai, firenzei parafrázisát, a Palazzo Pittiből.) Ezeknél a merőben világi, dekoratív jellegű ábrázolásoknál az eredeti, legendai gyökerű jelkép már elveszti hitbéli erejét. Ez az ábrázolás a reneszánsznak már csak új, motívális kelléktárát gazdagítja.[47]

kereszt alatt jelentkező hármashalma, s az a felett elhelyezkedő kettőskereszt alsó vertikálisának — végén letört — darabja. A heraldikai sajátosság: a kettőskereszt alsó vége, lenn, jobbról és balról egy-egy villásvégű, lecsonkolt faágban végződik. Gerevich László s két szerzőtársa, Seidl Kornél és Holl Imre 1953-ban, velem folytatott vitája során a XIII. századra datálta ezt a terrakotta töredéket: „az ország címere a XIII. század második feléből”. Szerintük ez a töredék is érv a budavári déli királyi palota XIII. századi építészete mellett. Ugyanezt a — szerintem hibás — datálást Gerevich I. 1973-ban is megismételte.[48]

Töredékünkön a kettőskeresztből csupán annak alsó, villás végződésű töve van meg. Am a régebbi restaurálás a keresztszárakat merev, egyenes záródással egészítette ki. A két horizontális szárnak, a kereszt csúcsának kiegészítése így téves és önkényes, hiszen az alsó keresztszár villás végződése meghatározza a hiányzó keresztszárak záródását is.

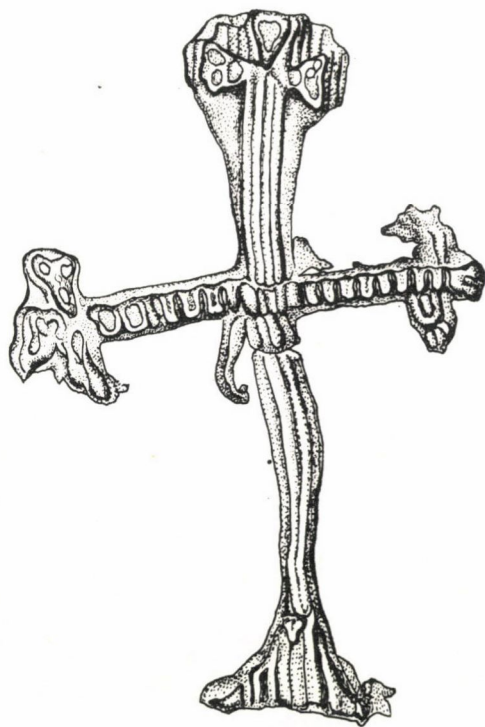
Magam már régebben, 1961-ben rámutattam: a hármashalom csak Nagy Lajos korával válik kettőskeresztes címerünknek attribútumává, s így ennek a terrakotta kőcímernek XIII. századi datálása helytelen; közel százéves anticipáció.[49]

Dehát olykor — sic fabricatur historia et historia artium! [50] Csonkolt faágban, tehát villás keresztalaphoz végződő kőcímerünk kora [51] felől egyébiránt megkérdeztem kitűnő heraldikusunkat, a Párizsban élő dr.



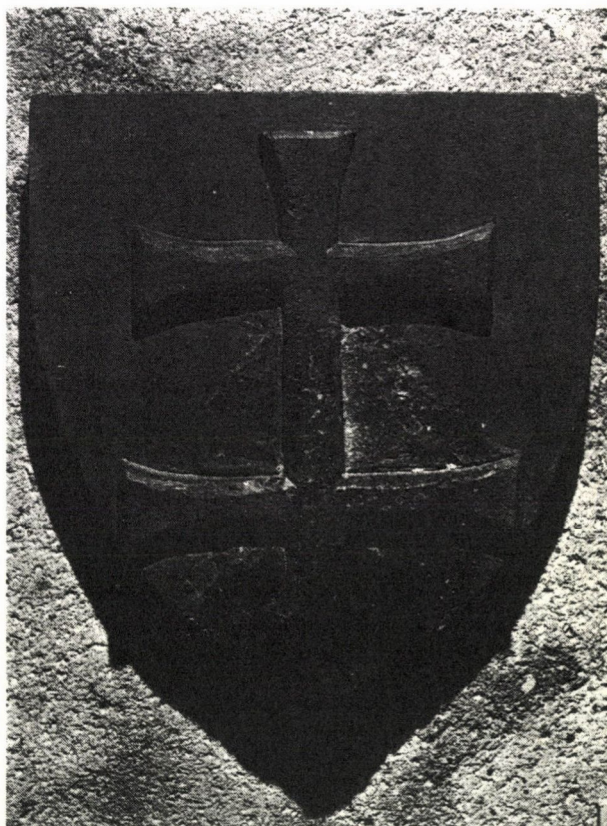
0 10 cm

27. Terrakotta felségjelvény a budai várból; ágas villás végződésű kettőskereszt, XIV–XV. sz. Major János szerkesztése és rajza



0 5 cm

26. Crux vivens, ólomöntvény a budai várásatásból, XV. század. Major János rajza



27 a. Ugyane címer rossz kiegészítéssel. Molnár J. fotó



28. „A rossz fa kivágatik és tüzre vettetik . . .” A Longpont-sur-Orge-i székesegyház kapubéllete, XIII. sz. (Franciaország) Major János rajza.

Vajay Szabolcsot is. Ő csakúgy, mint annak idején én magam — hozzám intézett két levelében — ezt a felségjelvény-használatot az Anjou-korra datálja. Mindkét levelének szövegét jegyzetben idézem, [52] ám az egyiknek szorosabban ideillő egyes részeit kiemelem. Ez így hangzik: „A »gyökér végződésű« első nyoma villás kereszt-szárként jelentkezik Nagy Lajos kései obulusain . . . Mária dénárain az ilyen kiképzés már szembeszőkő . . . Az ábrázolás fejlődésének utolsó fázisaként jelentkező gótikus metszés —, amiből a »hármashalom« végül is kialakult — numizmatikailag 1444-ből datálható: egy Hunyadi és I. Ulászló nevét együttesen viselő érmén . . .”

Az elmondottakból s bemutatott képeinknek tanúságából úgy tűnik: a XV. századra elvilágiasodó, tehát a világi művészetbe is átmenő nyesett faág-motívum liturgikus, mitikus őseredetű. A legenda szálai több gyökérből táplálkoznak. Ezek a szálak — az arbor vitae, a crux vivens, akár Jesse fájának eszméje, [53] mintha egyesülnének a keleti eredetű életfa, az égigérő fa mítoszával, Áron megelevenedő vesszejének bibliai motívumával, s ez az utóbbi mítosz éled fel Tannhäuser botjának vagy akár a márianosztrai pálos barátinak levelet vető pálcája szép történetében is. A kezdetek az idők-, terek- és hiteknek messzi távolába vesznek. Lechler, G. kitűnő monográfiája mutatja meg: a Korán, Hafiz Divanja, Zoroaster vallása, a Védák, a görög mitológia emlékei — például a Hesperidák kertje — ugyanúgy

örzik fáink s csonkolt fáink eszmei genealógiájának emlékeit, mint az ógermán archeológia (Alvastra, Svédország) vagy a középkori keresztény világ szabályos és svasztikás keresztjei (Questenberg, Németország; Gotland, Svédország). E hosszú sornak tán legszebb s legkorábbi emléke a hildesheimi Szent Godehard-templom egyik oszlopfőjén megjelenő — figurálisokkal övezett — életfa. [54]

Van azonban a csonkított faágak eszméjének egy másik, komorabb, liturgikus gyökere is. Ezek az ábrázolások a román kori katedrálisok plasztikájában Franciaországban jelennek meg (Saint Denis, Sens, Laon, Amiens, a párizsi Notre Dame, Bourges, Reims, a Longpont-sur-Orge-i apátsági templom főkapuján). A Longpont-sur-Orge-i apátsági templom főkapujának bélletén az üres lámpásait cipelő balga szüzeknek ciklusa alatt egy teljesen legallyazott fát látunk, csonkolt törzzsel, lecsapott ágakkal. A fa törzsébe pedig hatalmas favágó szekerce mélyed bele. (Hasonló ábrázolást látunk Amiens katedrálisának Utolsó Ítélet-ciklusán is.)

Ennek az ábrázolásnak bibliai magyarázatát Vincent de Beauvais (1190–1264) Speculum maius c. enciklopédiája nyomán Emile Mâle ekként oldja fel: „az Úr mondá: minden fa, amely nem hoz jó gyümölcsöket, kivágattatik és tüzre vettetik . . .”

A favágó szekerce s a legallyazott fa itt tehát — minden eddigi liturgikus-mitikus gyökértől eltérő módon — mintegy az Utolsó Ítélet végrehajtójaként jelenik meg; a pusztulást, a kárhozatot, a mennyekből való kirekesztettséget jelképezi.

A motívumnak kontrapunktja — ugyancsak Longpont-sur-Orge-ban — a jó gyümölcsöt termő fa. Efelett az okos szüzek vonulnak fel, kezükben az Úr fogadását szolgáló olajjal teli lámpások. A balga szüzek a zárt, az okosak a tárt kapuk felé tartanak. [55]

Mezei László mutat rá egy másik gondolati motívumra. Egy másfajta liturgikus inspirációt indít útjára Áron kivirágzott vesszejének bibliai története is. Tud erről egy Szent Ágostonnak tulajdonított karácsonyi homília, de ez az eszme éled fel Adamus a Sancto Victore karácsonyi szekvenciájában is.

„Frondem, floram, nucem, Sicca virgo profert et pudica Virgo Dei filium” (A száraz vessző lombot, virágot, diót sarjast, a Szemérmes Szűz pedig Isten fiát szüli). [56]

A középkor végére — a későgótika kivirágzó, termést hozó szárazfa ábrázolásaiban — lassan elcsökevényesedik a romanika s a koragótika jelbeszédének liturgikus töltete. De talán éppen a jó gyümölcsöt s a rossz gyümölcsöt termő (avagy meddő) fa eszmei jelképe egyesül s fonódik össze a feltámadás, az örök élet mélységes reménységében.

A mi kis magyar példatárunkban ilyen a póniki szentségház csonkolt törzsből dús szőlőtermésbe szökkenő keretdísz. Ezt láttuk a selmecbányai keresztelőmedence misztikus szépségű díszében, és ugyanennek változata Lőcsei Pál Utolsó Vacsorájának nyesett ágakból kiszökkenő mennyei szőlőlugasa is.

A csonkolt fa motívuma a gótika alkonyára halványodik, korcsosul, elcsökevényesedik — talán már a hívők emlékezetében is elveszti liturgikus jelképességét — s a XVI. század elejére már olykor önmagáért való, l'art pour l'art formajátékká laicizálódik. Ilyenek a cseh Bechyně s ilyenek a budavári faágas díszű konzol motívumai is. Bár a — budaival rokon ihletésű — prágai oratórium még felcsillantja: a motívum liturgikus gyökerei még ekkor is éltek. Alkalmasint mind a királyi patronosokban, mindpedig az egyházművészek mintakönyveiben.

Meglepett, amikor Magyarország új főpapja, Lékai László dr. bíboros, prímás, Esztergom érseke, főpapi címerén tanulmányom tárgyát, a nyesett faágnak jelképét láttam megjelenni. Így hát ez a sok évezredek, sokféle liturgikus, legendás, mitikus elemből táplálkozó szép motívum, mély szimbolikájával, maig él.

Lékai László dr. bíboros, prímás, érsek címerének jelmondata: „a nyesett fa kizöldül . . .” Ez a citátum a bencés rendnek is egyik igéje, Jób könyve nyomán. [57]

Zolnay László

- 1 Budapesti Történeti Múzeum Középkori Osztály. Kötár 1972. 171. 7. 232. 188. és 72. 232. 195. leltári számon
- 2 BTM Kkri O. Kötár 72.11.2, 72.11.3, 72.11.4, 72.11.5. lelt. számon. — Megemlítettem e köveket. Zolnay L., Szakál Ernő: A budavári gótikus szoborlelet. Bp. 1976. 17. — Zolnay L.: Az 1967–75. évi budavári ásatásokról s az itt talált gótikus szoborcsopotról Budapest Régiségei, 24/3. (1977) Budapest, 18–19.
- 3 Dr. Boda Jenő egyet. docens, kandidatus szíves szóbeli közlése.
- 4 Erről Zolnay, 1977. BR. 24/3. (1977) 17.21.
- 5 Talán felesleges is említenem, hogy a vandál rombolást elrendelők s kivitelezőik ezúttal is elkerülték a felelősségre vonást. Csak úgy, mint akkor, amikor ugyane területünkről az ott összegyűjtött gótikus és reneszánsz kőanyagok 36 kőfaragását — egy péntek és hét közötti — munkaszüneti idején, ismeretlen helyre elhordatták. Erről Zolnay BR. 24/3. (1977) 21–22.
- 6 Czagyán István, BR. 24/3. (1977) 19., jegyzetei: 122. lap. 43–46.
- 7 Jiří Burian: Chrám Sv. Víta, s. d. Praha, foto Karel Neubert.
- 8 Gerevich L.: A budai vár feltárása. Bp. 1966. 308. — Vö. Czagyán id. szövegét. Vö. Zolnay BR. 24/3. (1977) 21.
- 9 Az optikai élményt az elhelyezés is sokban befolyásolja. A prágai műrenek a pompás Szent Vid-dóm megbecsült, gazdag koloritú egyik gyöngyszeme. Budai faágas kőveim a mostani őrsz helyén — a palota ún. gótikus lőportára előterében — kertészek szalonnázó helyének asztalál szolgálak.
- 10 Balogh Jolán: A művészeti Máttyás király korában. I. Bp. 1966. 106. „Néhány boltozattartó gyémánt ágasbogar palcatagolással.” Ltsz. 49/121 az. Gylökjából, Ltsz. 51/3715 és 50/772 a Nagyvárosl.
- 11 Gerevich L.: A budai vár feltárása. Bp. 1966.
- 12 Héj Miklós szíves közlése, 1976. — Lelt. sz. MKM foto 6909, 6912. sz. Kónya Kálmán felvételei.
- 13 F. und H. Möbius — K. G. Beyer: Ecclesia ornata. Berlin, 1974. 240–240. 242. — 153. kép. (Bechyně)
- 14 Möbius Beyer i. m. 154. X. Leó pápának — Giovanni Medicinek (1513–1521) akként jellemzik a kor német templomdekorációját, hogy az lemezett gallyakkal, ágakkal operál; ezek egymást át és átszövik.
- 15 Möbius — Beyer i. m. 149. kép.
- 16 Möbius Beyer i. m. 155. kép.
- 17 Möbius — Meyer i. m. 156. kép.
- 18 Janos apostol Jelenéseinek könyve, 22. fej. 2. mondat: „utczának közepén és a folyónak mindkét partján az élet fája vala, mely tizenkét gyümölcsöt terem, minden egyes hónapban meghozván a maga gyümölcsét, és a fa levelei a nemzetek gyógyulására szolgálnak.”
- 19 A türjei szentségház rajzának alapjául szolgáló fényképet Németh Józsefnek, a zalaegerszegi múzeum igazgatójának köszönöm meg.
- 20 Pónikról Zolnay L.: A régi zólyomi ispánság építkezéseinek történetéhez. Ars Hungarica, 3. (1975/I.) 32–34.
- 21 Sachs, Hannelore-Badstübner, Ernst-Helga Neumann: Christliche Ikonographie in Stichworten. Leipzig, 1973. 216.
- 22 Rados Jenő: Magyar oltárok. Bp. 1938. I.XX. tábla (kitűnő kép az egyik nyestet ág sarkánál záródó végeről). — Vö. Homolka, Jaromir: Levoča. Bratislava, 1965.
- 23 Gerevich L.: A kassai Szent Erzsébet-templom szobrászata a XIV–XVI. században. Bp. 1935. 21, 24. lap. 2. és 4. kép.
- 24 Monumentorum Tutela, 5. (1969) Bratislava, 5.240. — Jendrassik Borbála: Szepesvármegye középkori faliképei. Bp. 1938. — Radocsy D.: A középkori Magyarország faliképei Bp. 1954. 240–242.
- 25 Az ún. Anjou-kárpit; antependium Göncruszkáról. (Leopold Antal dr. vásárlása) Dercsényi D.: Nagy Lajos kora. Bp. s. d., 158.
- 26 Aubert, M. (avec la collaboration de J. A. Schmoll): La gothique á son apogée. Paris, 1964. 164–165. — Pinder, Wilhelm: Die Kunst der deutschen Kaiserzeit, Text I., Lipce, 1937. 88. — Bilder I. 62. lap; a mű megalkotásának ideje 1015–1030 körül.
- 27 Jacques de Voragine: La légende dorée. Paris, 1967. 341–350. — Réau, L.: Iconographie de l'art chrétien II/2. Paris, 1957. 483–485. Vö. Réau ugyane mű II/1. Paris, 1956. 85. — Bauerreiss, F.: Arbor vitae. Der Lebensbaum und seine Vestbedeutung in Liturgie und Kunst des Abendlandes. München, 1939. — Szent Bonaventura műve (1221–1274). Lignum vitae.
- 28 Lechler, George: The tree of life in indo-european and islamic cultures. Ars Islamica, IV. Michigan, 1937.
- 29 Bertényi I.: A magyar korona története. Bp., 1978. 15. — Deér, J.: Die heilige Krone Ungarns. Graz—Wien, 1966. — Ipolyi Arnold: A magyar szent korona és a koronázási jelvények története és melleírása. Bp., 1886.
- 30 Az életfáról, a sámanok világfájáról I. László Gyula: Régészeti tanulmányok. Bp. 1977. (A népvándorlás lovasnépeinek ősválása) 125–152. — Kaposy Veronika: Életfa ábrázolás egy román kori timpanonon. Művészettörténeti Értesítő, 5. (1956) 122. — Berze Nagy János: Az égi erő fa. Pécs, 1958. 287.
- 31 Gerevich L. i. m. (1935) 32. lap, 12. kép.
- 32 Tömör Edit: Az aacheni magyar kápolna története. Bp.,

1931. Erre a lehetőségre Kampis Antal hívta fel a figyelmemet. K. A középkori magyar faszobrászat történetének vázlata 1450-ig. Bp. 1932. 49–50.
- 33 A mateócifeszületről. Divakt K.: Magyar művészettörténet Bp. 1927. 97–98.
- 34 Összefoglaló irodalmát I. Kampis i. m. 48–52. — Ilyen nyers gallyazott kereszt található a boroszlói Egyházmegyei Múzeumban s a Martini templomban is.
- 35 Kampis A. i. m. 51–52 s az 52. lap 202. sz. — Garamszent-benedekre utaló — jegyzete. Itt említem meg a keszthelyi Balaton Múzeum is őriz egy jóval későbbi feszületet. Ezen a kőből faragott domborművön Jézus keresztfája egy hatalmas szőlőtőke.
- 36 Azért, hogy a selmecbányai keresztelőkutat ismételtelen s hosszan tanulmányozhattam, Balassa Géának, a Besztercebányán élő jeles részének s művészettörténésznek mondok köszönetet. A XVI. századra datált keresztelődomecéről I. G. Balassa: Spravodaj krajského strediska statnej pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Banskej Bystrici. 12. (1969) Banská Bystrica. 56 és 63. lap. A keresztelőkutat eredetileg polikróm színezés díszítette.
- 37 Vermeersch, Valentin: Guide Musée Gruuthuse. Brugge, 1970. 130. (426 sz.). Balustrade ornée d'écussons).
- 38 A műtárgyakat az említett intézmény, sajnos, arra hivatkozással, hogy gyűjtőterülete Nagy-Budapestre korlátozódik, nem vette meg. Hogy utóbb közgyűjteménybe kerültek-e ezek a műrekek, arról nem tudok.
- 39 Okolicsnóról. Henszlmann Imre. Úti jegyzetek, Arch. Ért. 4. (1884) 183.
- 40 Budapesti Történeti Múzeum, Középkori Oszt. 51. 1642. lelt. sz. — Említi: Gerevich László: A budai vár feltárása. Bp. 1966. 220. lap. 328. kép, 22. sz.
- 41 Részletesen leírtam e pajzsot s történetét: Z. L.: Máttyás király temetési pajza. „Budapest”, 16. (1978) 1. szám, 42–44. — Balogh Jolán: A művészet Máttyás király udvarában. I. Bp. 1966. 458.
- 42 Zákonyi Mihály: A Buda melletti Szent Lőrinc pálos kolostor története. A Századok különlenyomata, Budapest, 1911. 26. lap, 4. jegyzet.
- 43 Balogh Jolán: i. m. I. 192, 201, 245, 248 és ugyanúgy az általunk talált budavári palota kőcímere (BTM 50/482, és 51/3406), a munkaszerzőttemmel kiadott Beatrix — Máttyás címeres kúton (utóbbi feltáráról Zolnay L.: Középkori díszkutat Budán, Művészettörténeti Értesítő, 22. (1973) 254. lap). — Ugyanez a száraz gally motívum, mint a Hunyadi címer attribútuma pompásan jelentkezik Máttyás királynak a budavári főtemplom déli belső oldalába befallazott, 1470-ben faragott kőcímere (Csemegi J.: A budavári főtemplom. Bp. 1955. 110.).
- 44 A család Radványban — a volt Zólyom megyében álló — várkastélya egyik XV. századi kőcímere. — Vö. Nagy Iván: Magyarország családai. Pest, 1862. IX. 559. — Cserghő, Géza: Wappenbuch des Adels von Ungarn. IV. Nürnberg, 1891–92. 528.
- 45 Bochnak, Adam — Buczkowski, Kazimierz: Kunsthandwerk in Polen. Warsawa, 1972. 108. kép.
- 46 Balogh Jolán i. m. I. 385.
- 47 A budai reneszánsz baluszter-osztó lelt. sz. BTM III./77. — Balogh Jolán i. m. II. 152. kép. A firenzei analógia: ugyanítt, 151. kép. A firenzei faragás ablakkeret részleteként került megfaragásra.
- 48 Gerevich L. — Seilt K. — Holl I.: Megjegyzések a budai vár XIII. századi építéstörténetéhez. Művészettörténeti Értesítő, 2. (1953) 1–2. sz. 217, 218. lap, 13. kép. — Budapest története, I. 1973. 338–339. I., 223. kép.
- 49 Zolnay L.: A XIII–XIV. századi budai királyi palotáról. (A budai várostörténet első századának néhány kritikus kérdése.) Művészettörténeti tanulmányok (szerk.: Dávid Katalin — Németh Lajos). Budapest, 1961. Vö. Nyáry Albert: A heraldika alapvonalai. Bp. 1886. 30, 38–39.
- 50 Gerevich L.: Budapest története. I. Bp. 1973. 388–389. s a 359. lap 223. képe. — Itt említem meg a szerzőnek egy kisebb tévedését (i. m. 389.): a budai várpalota XIII. századi építése — hibásan feltételezett — részeseként idézi az 1273-ban említett zólyomi lapidát, „Bertold Hugó” néven. „Amire néhány hasonló műforma mutat”, ti. a zólyomi vár s a budai vár között. Nos, Hugó lapidája (röla: Zolnay L.: A régi zólyomi ispánság építkezéseinek történetéhez, Ars Hungarica, 3. (1975/I.) 31.) nem a Nagy Lajos építtette zólyomi: négy saroktoronyos várak építészé volt, hanem a feltáratlan zólyomi Óváré (esetleg a lipitai, most feltárás alá kerülő Nagyváré). A XIII. században a zólyomi mai útvár még éppen úgy nem állt, mint ahogyan a budai, déli várpalotát is csak az Anjouk korának köszönhetjük. Így aztán semmiféle kimutatható formai rokonság nincs a zólyomi Óvár — a Pusty Hrad — s a későgótikus budai vár között. Csupán csak a zólyomi útvár építészeti elemeit hasonlíthatjuk össze a budai gótikus palotával. Am a zólyomi, XIII. században élt „Bertold Hugónak” sem egyikhez, sem másikhoz köze nincs; azok építésénél száz évvel korábban élt.
- 51 A budai idomtéglá anyag zömének téves és helyes datálásáról Zolnay László: Az 1967–75. évi budavári ásatásokról BR. 24/3. (1977) 23–24. és 123–124. lap, 59–71. jegyzet.
- 52 I. „Véleményem tehát kizárólag a heraldikai ábrázolás mikéntjére szorítkozik” — írja Vajay Szabolcs. Majd: „Az Árpád-kor, kettőskereszt általában lebeg. III. Béla 1190 táji dénárától kezdő

dően egy tűnik fel az ábrákban, csakugy mint IV. Béla kései erpc esetjein. Lásd: Hóman, Turul, 1918/21. 4.; Bartonek, Turul, 1924/25. 23. Az idomtégla viszont az ábrázolt kettőskereszt harmashalmon látszik nyugodni. „harmashalomról” ma már tudjuk, hogy eredeti leg gótikus metszet, amely a heraldikai naturalizmus értelmében „alatmasztotta” a lebegő pajzsakat; esetiünkben a kettőskeresztet. A továbbfejlesztett naturalizmus azután a dekoratív elemből természetes halmokat képzett, ami circa Nagy Lajos idejére vált állandó jellegű heraldikai tartozékká. Ennek a fejlődéstörténeti „alatmasztásnak” első nyoma egy Cseh Vencel kérészetű országlásának idejéből fennmaradt pecséten észlelhető (Turul, 1917. 20.). Az idomtégla datálása tehát heraldikai szempontból az 1301–1342 időhatárok közé szorul. A Vencel féle pecsét ábrázolásához való eléggé frappáns hasonlatossága talán megengedné azt a vélelmet, hogy az 1302-es tűzvész utáni újjáépítés idejére datáljuk. Ez esetben valóban közel esnék mind az Árpád-korhoz, mind az Anjou-korhoz, anélkül, hogy egyikőjükbe is kifejezetten belétartoznék. Viszont azt se feledjük, hogy a heraldika konzervatív állag: megőrzi az archaikus formákat. Ezzel szemben döntő érv egy eléggé jól datálható új motívum feltűnése, ami jelen esetünkben adódott.” – Úgy vélem: a kereszt alsó szárának csomkolt faágas kiképzése meg inkább heraldikai novum.

II. Ugyancsak Vajay Szabolcs közlése (1979. január 5.): „A kettőskeresztől ma már vitathatatlan, hogy nem „címermotívum”, hanem „felségjel”, amit persze címerben is megjeleníthetnek, de nem valamely családra, hanem magára a szuverenitásra vonatkozik. Ebből a kettősségből adódik a majdani országcímer összetett volta.

Mint felségjel, a kettőskeresztet kiváltképp a pecséteken és pénzekben ábrázolják, ezzel „jelezve”, azaz hitelesítve azokat. Az ábrázolás kormeghatározó mikéntje tekintetében tehát elsősorban a sphragistikai és numizmatikai stylus-variánsok az irányadók.

Ezeket átnézve úgy tapasztalható, hogy a kettőskereszt az utolsó Árpádok alatt vagy lebeg, vagy koronából növekszik, esetleg

lepcsős talapzaton áll. Az Anjou kor kezdetén a lihomok – azaz a családi jel – darab időre kiszorítja de Róbert Karoly 1333-as veretű banális Strigonienses érmeinek előlapján a királyalakit kísérőn már újból megjelenik a kettőskereszt (cf. Réthy II. 1. t. N° 8). Ugyanez évi veret lehet az a bécsi dénár is, amelyen a kettőskereszt már ismét önálló motívum (cf. uo. 2. t. N° 48, 49, 50.). Mindebből úgy tűnik ki, hogy a kettőskereszt újból feltűnése egybeesik a sávós és lihomos címermezők permutációjával, azaz az 1332-es nápolyi egyezséggel, aminek címerjogi jelentőségét egy korábbi tanulmányomban taglalтам.

A Téged érdeklő „gyökér végződés” első nyoma villás kereszt szárként jelentkezik Nagy Lajos kései obulusain (cf. Réthy II. 5. t. N° 88, 91.). Mária dénárain az ilyen kiképzés már szembeszökő (uo. 7. t. N° 114, 116.). Az ábrázolás fejlődésének utolsó fázisaként jelentkező gótikus metszés, – amiből a „harmashalom” végül is kialakult, – numizmatikailag 1444-ből datálható, egy Hunyadi és I. Ulászló nevét együttesen viselő érmén (cf. Réthy II. 10. t. N° 162.).

Azt hiszem, a fenti kronológiára figyelemmel kísérelhetnéd meg a kérdéses terrakottán ábrázolt kettőskereszt datálását. Vedd még hozzá azt is, hogy a pénzverető időtálló munkaeszköz: lecserélését egy újabb ábrázolási forma a „magánéletben” már jópár évvel megelőzhette.

53 Sachs, H. – Badstübner, E. Neumann, K. Christliche Ikonographie. Leipzig, 1973. 216.

54 Lechler, George: The tree of life in indo-european and islamic Culturs. Ars Islamica, vol. IV. Michigan, 1937.

55 Málé, É.: L'Art religieux du XIII^e siècle en France. II. (1969, Paris) 436–438, 455. lap, 124–125. jegyzet.

56 Mezei László: Nux est Christus. Új Ember, 1975. dec. 25.

57 Jób könyve, 14 (7–9.). „Mert vagyon a fa felől valami reménység, ha levágattatik is, ismét megújul, és az ő csemetéi meg nem szűnnek.” (A főpapi jelmondat: successa virescit.)

Az alábbiakban közlésre kerülő 1725-ös leltár nem az utolsó és nem is az első az Esterházy-kincsek leltárai között. A családi levéltárban számos olyan leltár van, mely a különböző Esterházy-kastélyok és várak, köztük a fraknói ingóságait, műkincseit tartalmazza. Ezek között őrzik az 1832-esen kívül azt a jegyzéket is, melyet 1919-ben a fraknói kincstár szocializálásakor vett fel a szocializálást végrehajtó Kentzler Hugó, a Szépművészeti Múzeumban székelő, műtárgyakat társadalmasító bizottság akkori elnöke. Az Esterházy-kincsek első, 1645-ös leltárát már publikálták a Történelmi Tár 1883-as évfolyamában (755–767. 1.). Noha az 1725-ös, itt bemutatott leltár nem a legelső, de kétségtelenül az első egyike, mely a fraknói kincstár akkori teljes anyagát tartalmazza, ugyanis az 1645-ös leltárát Esterházy Miklós nádor halála után vették fel, s az ebben foglalt műtárgy-anyag a tulajdonos halála után (nov. 2-a után) osztozkodás tárgya lett ugyanúgy, mint Miklós nádor birtokai, majorságai. Az örökségen — így a műtárgy-anyagon is — elsősorban Esterházy Miklós két legidősebb fia, Pál, a későbbi herceg és Ferenc Thököly Katalin férje, a grófi ág megalapítója, osztozkodott. Persze, e mellett Esterházy Miklós többi fiainak is jutott nemcsak a birtokokból, hanem a kincsekből is. Ennek tulajdonítható, hogy az 1645-ös leltárban csak alig egy-két olyan tárgy van, mely az 1725-ös leltárban is megtalálható. Esterházy Miklós halála után a majorátust öröklő Esterházy Pál, a fraknói ág megalapítója folytatta elsősorban apja gyűjtőtevékenységét, azonban ő már nemcsak a családi emléktárgyak, relikviák buzgó megőrzője, hanem képzőművészeti, iparművészeti és más könyvtörténeti dokumentumok gyűjtésével is foglalkozik. Az 1645-ös és 1725-ös leltárak összevetéséből első pillanatra kiderül, hogy a fraknói kincstár tulajdonképpen a XVII. század második felében Pál nádor idejében alakult ki, hiszen 1725-ben már számos olyan műtárgyszerzeménnyel találkozhatunk, melyek 1645-ben még nincsenek az Esterházyak birtokában. Ez a körülmény egyben arra is rávilágít, hogy a kincstár a XVI. és a XVII. században kötött házasságok révén gyarapodott elsősorban a különböző rokoncsaládok hagyatékaiból ugyanúgy, mint a család hatalmas birtokai. Az 1725-ös leltár eredeti példányát az Iparművészeti Múzeum Adattára őrzi (KI/T 236/1957), de feltehetően a leltárnak még több példánya lappang az Esterházyak és rokon családjaik levéltáraiban. Thaly Kálmántól tudjuk, hogy 1883-ban az 1645-ös leltár felfedezésekor például a család cseszneki ágának pozsonyi levéltárban 25–30 db olyan leltár volt (TT, 1883, 767. 1.), melyek a család későbbi kincstárának a fraknói várkastély gyűjteményének darabjairól készültek. E leltárak túlnyomó részben a családtagok halálakor készültek, hogy a műtárgyhagyatékot a leltár erejével az örökösökre átruházhassák. E leltárak példányainak meg kell lennie azokban a levéltárakban is, mely szerv a végrendeleti végrehajtást lefolytatta. Az Esterházyak birtokai az ország számos megyéire kiterjedtek. Ennek következtében az Esterházyak különböző helyeken, vármegyék közgyűlései előtt és káptalanok hiteles helyein végrendekezthettek. Ha figyelembe vesszük, hogy a család a XVIII. században a Sopron megyei Eszterházán (Per-

tődön, majd Kismartonban (Eisenstadt) székelt, ahol lakhelyül szolgáló kastélyaik álltak, végrendeleteik végrehajtásakor felvett ingóleltáraikat elsősorban Sopron megye közgyűlési jegyzőkönyveinek „Testamentes”-ei között kereshetjük, vagy a Sopron megye területén hiteleshelyi tevékenységet végző káptalanok hiteleshelyeinek „Testamentes”-ei között. Noha az Esterházyaknak — köztük a XVII. században élt Pál nádornak, a gyűjtemény egyik jelentős gyarapítójának — Bécsben is volt házuk, a család állandó tartózkodási helye a csallóközi Galántán kívül Fraknó volt. Ezért nemcsak a XVIII–XIX. századi ingóleltáraik kereshetők Sopron megye területén közjogi tevékenységet végző szervek, intézmények levéltáraiban, hanem XVII. századi leltárak is. Sopron megye területére három káptalan hiteleshelyi tevékenysége terjedt ki bizonyos fokig még a XVII–XVIII. században is: A győri, a csornai premontreiek és a Vasvár–szombat-helyi társaskáptalan hiteleshelyi működése. Érthető, ha e helyeken még kerülhetnek elő az Esterházyak kincseiről felvett leltárak. E megfontolásból kiindulva néztük át a győri káptalan hiteleshelyi levéltárának mutatóit. Az eredmény megfelelt a várakozásnak, annál is inkább, mert éppen a legkérdésesebb, az 1645- és az 1721-es évek közötti időszakból találtunk olyan nyomokat, melyek azt mutatják, hogy a köztes időszakban is vettek fel leltárt Fraknó értékeiről. A leltározást a győri káptalan rendeli el Esterházy Pál kérésére 1661-ben. (GYÁI. Győri kápt. hiteleshelyi lt. Theka: 33, Num. 27920.) A leltározást mindig nádori vagy hiteleshelyi parancs előzi meg, attól függően, hogy kitől kérték a családtagok az utasítás kiadását. Az 1725-ös — alább teljes terjedelemben közreadandó — leltár elkészítését is megelőzte Pálffy Miklós nádori mandátuma, mely részletesen indokolja a leltár készítésének szükségességét. E mandátum másolata a bekötött leltár első oldalain található, a leltározás végrehajtását bizonyító oklevéllel, melyet Sopron megye szolgabírója és esküdt ülnökei adtak ki a közgyűlés megbízatásából. A nádori leirat (mandátum) szerint a leltározást, s egyben az örökhagyó végakarati kívánságának módosítását az tette szükségessé, hogy néhai Esterházy Pál idősebb fivére, Mihály herceg, a végrendeleti örökös váratlan halála miatt Esterházy Pál ingatlanai és ingói fiára, Esterházy József-re szálltak. Esterházy Pál végrendelete szerint ugyanis a végrendeleti örökös váratlan halála esetén a majorátus örökösödési rendje értelmében Esterházy József a hitbizomány. Bár — mint a nádori mandátum kiemeli — Esterházy Pál végrendelete is intézkedéseinek jegyzéke magában foglalja „fiainak öröklési rendjét”, mégis: az okleveleket, a kincseket, a tüzérségi felszereléseket s egyéb ingóságokat, részben örökösei teljes jogvédelmére „törvényes úton és leltár segítségével akarja birtokba venni”. Esterházy József, akire a családi birtok, köztük Fraknó is száll — jelentős szerepet játszott a család XVIII. századi történetében. Az ő idejében és irányításával kezdí építeni 1720–21-ben Anton Erhard Martinelli később a család rezidenciájául szolgáló fertődi kastély mai középészét, melyhez később Johann Ferdinand Mödlhammer épített íves szárnyépületeket. A főépülethez csatlakozó egyik szárnyépületben — a téli kerttel ellentétes oldalon — rendezte be

a kincstárgyarapító Esterházy Pál unokája, Fényes Miklós a családi képtárat, mely az 1871-es vétel következtében majdnem teljesen a budapesti Szépművészeti Múzeumba került.

Az 1720–21-ben megindult eszterházai építkezéseknek azonban váratlan haláleset vetett véget. Előbb Mihály, Esterházy Pál közvetlen végrendeleti örököse, majd az örökösödés sorrendjében őt követő József gróf s váratlanul elhunyt, ezért a Pálffy által 1721. április 13-án az örökhagyó végrendeleti kívánságának, ill. ennek váratlan halála miatt Esterházy József feleségének kívánságára lefolytatott hatósági leltározás tulajdonképpen csak az öröklési sorrendben Józsefet követő Pál Antalnak történő ingóanyag-átruházás céljaira szolgálhatott. Valószínűleg, a közvetlen végrendeleti örökös váratlanul bekövetkezett halála miatt késlekedhetett az ingóanyag leltár szerinti átruházása s ezért került a kéziratok leltár felzetére „készült az 1725. évben”. Ugyanis a leltározás a nádori mandátumot követő nyolc nap múlva megkezdődött, mint ezt Sopron megye szolgabírója és esküdt assessora nyilatkozatának dátumából kitűnik. (1721. ápr. 21.) Azonban nemcsak az ingók és ingatlanok leltározása volt a megyei bírók és ülnökök feladata, hanem minden olyan eljárás lefolytatása, mely a majorátus eligazítására és jogbiztosítására irányul, ők adják ki az intő, eltiltó és visszakövetelő leveleket és ha a szükség úgy kívánja, kihallgatásokat eszközölnek, bejelentéseket továbbítanak és az ezekre adott válaszokat felveszik, mint a Tripartitum II. részének 27. és 28. cikkelye is előírja.

A leltár tehát közhitei személyek munkája, s mint ilyen a talált állapotok pontos és hű kifejezője. Miután a leltározókkal szemben a törvény pusztán a közhiteiség és megbízhatóság követelményeit állítja egyetlen kritériumként, hozzáértést nem követel, ezért a leltározó a tárgyak utólagos agnosztikálhatósága érdekében a családtagok bemondásaira támaszkodik, minden olyan családi hagyományt feljegyez, mely azok egykori tulajdonosaira utal, vagy igyekszik a címereket, feliratokat feloldani. Számos családi hagyományt őrzött meg ennek következtében a leltározó. A 11–12-es szekrény 2-es számú darabja például egy aranyozott ezüstműfoglatú terra sigillata pohár, melyet — családi hagyományok szerint — „a Budaj vezér adott Esterhás Miklós Palatinusnak ajándékkul”. Ugyancsak családi hagyományt jegyzett fel a leltározó akkor is, amikor az 54–55. számú kettős-szárnyú szekrény 37. számú darabjával, egy szép fekete olvasóval kapcsolatban megjegyzi, hogy XI. Ince pápa küldte Lipót császárnak vagy, mint a 70–80-as szekrény egyik darabjánál (24. db.) „III. János lengyel király nyári mentéje”. Folytathatnánk a példák felsorolását, de az idézetekből is kitűnik a leltározónak az az igyekezete, hogy a tárgyakat úgy írja le, hogy azok azonosítása bár mikor megtörténhessen. Ha a tárgyról nem tud semmit sem a családi hagyomány, akkor a leltározó a minél pontosabb leírásra törekszik. Nemcsak a tárgy formáját, színét írja le, hanem anyagát, technikáját is. Mint köztudott, a kincstár igen tekintélyes számú olvasót is őrzött. Ezek felismerhető és később is azonosító leírása fejtörést okozott a leltározónak. Ezért nemcsak az olvasó színét, anyagát, hanem tokját vagy az olvasón levő feliratokat is feljegyezte. Így például az 51–52-es szekrényben levő egyik tiszta ezüst szemű fehér olvasónál megjegyzi, hogy „Nyári Krisztina Esterház Miklósné volt, az mint rajta levő írásból ki tetetiz”.

Tulajdonképpen a XVIII. század első felétől indul meg a kincstár és a gyűjtemények kialakulása. 1719-ig az Esterházy-birtokok egy része a kapuvári és a szentmiklósi uradalmak zálogbirtokok kezében vannak. Csak akkor kerül sor visszaváltásukra és a hasznot hozó majorgazaságok kifejlesztésére. A birtokok egyik központja korábban ugyancsak zálogban levő szentmiklósi uradalom egyik faluja lesz (Fertőd), ahol a család új rezidenája felépül. Nemcsak a birtok egyesítése, illetve centralizálása történik meg a század 20-as, 30-as éveiben, hanem a különböző várak, kastélyok ingóságainak a szakosítása is erre az időre esik. A képeket, könyveket, porcelánokat Fertődön helyezik el a XVIII. század má-

sodik felében. Fényes Miklós halála után, az udvartartás átköltöztetésével a képtár és a könyvek egy része Kismartonba, majd Pottendorfba kerül, csak a XIX. század első felében szállítják a bécsi mariahilferstrassei, volt Kaunitz-féle palotába. Innen előbb a Tudományos Akadémia épületébe szállítják, majd 1871-ben a budapesti Szépművészeti Múzeumba kerül, miután az állam 1 000 000 pengőforintért az Esterházyaktól megvásárolta.

Fraknó változatlanul a kincs, fegyver és hadianyag gyűjtőhelye marad. Fejlesztése ugyanúgy a családtagok kötelessége, mint a XVII–XVIII. században. Bár az 1725-ös leltár — más leltárakhoz hasonlóan — statikus adatokat, pusztá leírásokat tartalmaz, esetenként a leírások közt mégis akadhatnak olyan megjegyzésekre, melyek a tárgyak egykori tulajdonosaira, viselőire utalnak. Az 1725-ös leltár őrizte meg azokat az adatokat is, melyekből a Mátyás-kori vagy Mátyásnak tulajdonított darabokat ismerjük. Sajnos a leltárból nem tűnik ki, hogy e tárgyak honnan és mikor kerültek az Esterházyakhoz, ezért a leltár alapján nehezen kutatható a tárgyak előtörténete. Egyébként ismeretes, hogy a Mátyáshoz fűződő, illetve neki tulajdonított tárgyak egy része problematikus, nemcsak az úgynevezett „Mátyás-kabát” XV. századi eredetét vonható kétségbe, hanem az ún. „Mátyás-gyűrű” XV. századi eredetét is. A Mátyás-serleg a hólyagos serlegek típusába tartozik és kétséget kizáróan alapformájában már a XV. század hetvenes, nyolcvanas éveitől ismeretes. A serleg típusával már Dürernél találkoztunk a XVI. század első éveiből származó egyik rajzon. A Szépművészeti Múzeum gyűjteményében található „Ismeretlen festő: Királyok imádása c. egyik hajdani szépséghelyi oltárról származó, 1480–90 körüli időből való táblaképen is ott található az Esterházy-kincstár Mátyás serlegének egyik rokon darabja. A serlegen levő, dús akantusz levéldísz viszont kétségtelenül a barokk stíluskorszak idejéből való. Tehát a serleget a XVII. század közepe táján átalakították, amit egyébként a serlegen levő Esterházy-feliratos embléma is tanúsít. Számunkra elsősorban a leltár azon adatai érdemelnek figyelmet, melyek az egyes darabok Fraknóra kerülésének körülményeiről tanúskodnak, illetve utalnak. Említtük már, hogy a gyűjtemény legjelentősebb gyarapodása Pál nádor idejében a XVII. század második felében mehetett végbe. Ez az időszak a család vagyoni emelkedésének és gazdagodásának az ideje. Ebben az időben vált ketté a család, a legidősebb testvér, Pál nádor, a hercegi, öccse, Esterházy Ferenc pedig a grófi ág megalapítója. Ugyancsak ebben az időben szerzik meg az Esterházyak a Zrínyi–Frangepán–Wesselényi-féle összeesküvésben való részvétele miatt törvénytellenesen kivégzett Nádasdy Ferenc országbíró majdnem a fél Dunántúlt kitevő birtokait. A birtokok megszerzésével egyidejűleg a Nádasdy-kincsek, ingóságok egy része is az Esterházyakhoz vándorol. Sőt, nemcsak a Nádasdy-ingatlanok lesznek Esterházy tulajdonná, hanem a Nádasdyakhoz más családoktól került ingó értékek is. Így például Fraknón, az Esterházy-ösgalériában több olyan kép volt, mely még Nádasdy Ferenc országbíró egykori galériájának darabjait alkothatta. A sárvári Nádasdy-vár dísztermének Pápa 1600-as ostromát, illetve felszabadítását ábrázoló freskójának egyik kartonja még az 1910-es években is Fraknón volt, az Esterházyak tulajdonában.

Köszeg várát 1693-ban szerzi meg vétel útján a Kéryektől és a Széchyektől Esterházy Pál. (OL. Esterházy csal. bpti hitb. lt. Rep. 13. Fasc. G. Nro 112.) Köszeg korábban e két család közös tulajdona volt, s mint az Esterházy-leltár egyik okmánya bizonyítja, a súlyos anyagi válságba kerülő két rokon család nyolcvanezer forintért adta el Esterházy Pál nádornak, aki a megállapodott összegben túlmenően a Sopron megyei Kaboldot adta cserébe a Kéryeknek, illetve a Széchyeknek. Valószínűleg e cserekor került az Esterházyak fraknói kastélyába Széchy Mária a szépséges, Marssal társalkodó Murányi Vénus életnagyságú olajfestménye.

Az erdélyi fejedelmek portréi közül Bethlen Gábor, Bocskay István és I. Rákóczi György olajfestményei emelkednek ki. Valószínűleg Thököly Éva, Esterházy Pállal kötött

házaságakor hozományaként kerültek a portrék az Esterházyak fraknói ősgalériájába. Így került Fraknóra Lőrántffy Zsuzsanna, I. Rákóczi Györgyné skófiusos ágyterítője, valamint más egykor kétségtelenül a Lőrántffy-kincstárban levő darab. Egyik Lőrántffy-pecsétgyűrű állítólag azoknak a násfáknak egyikét díszíti, mely az ún. násfas serlegen nyert a későbbiek során elhelyezést. Köztudomású, hogy a serleget 17 db XVI–XVII. századi násfa díszíti. Ezek csak akkor kerültek a serleg felületére, mikor rendeltetésszerű használatuk a korizlés változásával lehanyatlak. Ez az időszak a XVII. század eleje, a XVII. század vége. A szóban forgó pecsétgyűrű segítségével a serleg készítésének a közelebbi időpontja is meghatározható, hiszen a násfát megelőző időszakban a család címerét ábrázoló metszett követ szabályos pecsétgyűrűként használták, és csak a használat után alakították át násfává, majd a násfát a serleg díszítéséül használták fel. A násfa csak Esterházy Pálnak Évával történt házassága után került az Esterházyakhoz, így a násfa készítését a XVII. század végére, a XVIII. század elejére tehetjük.

Az 1725-ös leltár nemcsak az egyes tárgyak provenienciájára utaló adatokat tartalmaz, hanem a kincstár anyagának XVIII. századi tárolásmódját is szemlélteti. A tárgyakat nem a szabadban, a terem különböző részein, hanem kétosztatú szekrényekben tárolták. Az egyes szekrényeket a célszerű elhelyezhetőség céljából polcokkal látták el. A gyűjtemény a XVII. század első évtizedeiben már hitbizományi tulajdon volt, együtt-tartását törvények biztosították. Talán a gyűjtemény hitbizományi jellegének tulajdonítható, hogy a XX. század első évtizedéig csorbitatlanul fennmaradt.

Az értékes kincssanyagra — mint általában főuraink s az Esterházyak műértékeire — a múlt század hatvanas éveiben fordul a figyelem. Ebben a főérdem kétségtelenül a nemzeti közgondolkodásé, mely kezdi felismerni és számba venni a nemzeti múlt kiemelkedőbb értékeit. Emellett az Esterházy család belső bajai, problémái is egyre sürgetőbben vetik fel a kincstár megszerzésének nemzeti tulajdonbavételének lehetőségeit. A XIX. század közepén Esterházy Miklós, az első felelős magyar kormány minisztere, később a monarchia londoni nagykövete példátlan nagystílű, pazarló életet élt. Még a közel száz domíniumot magában foglaló Esterházy-birtok eresztékei is megroppantak a költségek, szertelen életmód következtében. Végül is zárgondnokság vette át a hitbizomány kezelését, gondozását. Érthető, ha ilyen anyagi körülmények közt a családi gyűjtemények sorsa, perspektívája is úgy merült fel, hogy az adott körülmények, feltételek alkalmasak-e a gyűjtemény fenntartására, fejlesztésére? Közben az újságok, a sajtó hasábjain egyre alakult, formálódott az a gondolat, miként lehetne az Esterházyak múkincseit, képeit, rajzeit és családi reliquiáit közgyűjteményeink, múzeumaink, könyvtáraink számára megszerezni és a közönségnek kiállításokon bemutatni. Ormos Zsigmond azzal a javaslattal próbálkozott, hogy az újonnan épülő Akadémia épületét nemzeti képtár — nevezetesen az Esterházy kép- és rajztár céljaira kell megtervezni, alkalmassá tenni. Elképzelései szerint az Esterházy-képtárt aszerint kell felállítani, elrendezni, ahogyan a bécsi mariahilferstrassei Esterházy-palotában állt a Pottendorfból történő elszállítás óta. Tudjuk, hogy a képtár végül is vétel útján a magyar állam tulajdonába került és a Szépművészeti Múzeum törzsanyaga lett.

A fraknói kincsek — éppen reliquia-voltuk miatt — a családi tulajdon elidegeníthetetlen vagy legalábbis nehezen eladható részét alkották. Tudjuk, hogy törvényeinkben az ősgaléria darabjait még teljes vagyoni csőd esetén sem lehet eladni, elárverezni. Ezért a kortársak azt a járható megoldást követték, hogy igyekeztek a féltve őrzött családi kincstárak anyagaival kiállításokon megismertetni a lakosságot, hogy így a közvélemény segítségével arra bírni a herceget, hogy kincseit — miként kép- és rajztárának legszebb darabjait — adja a nemzetnek. A kincstár voltaképpen felfedezése, darabjainak pontosabb megismerése ekkor kezdődik. A kincstár egyes darabjai az 1876-os magyar árvízkarosultak javára ren-

dezett történeti és műipari kiállításon szerepeltek először Budapesten. Itteni bemutatásuk érthető módon felcigázta a közvéleményt, s egyre sürgetőbbé vált a kincstár eddig nem ismert ötvös-, textil- és élelancsontárgyainak bemutatása, prezentálása is. Az 1884-es ötvösség-történeti kiállításon szinte a kincstár minden jelentősebb ötvösművét bemutatták, a Losonczy-kannától a Mátyás-serlegen és Mátyás-kulacson át a Zápolya-serlegig, hogy csak a jelentősebbeket említsük, a díszesebbnél díszesebb násfákról, egyéb nyak- és mellékekről nem is beszélve. Szinte a kiállítás minden ismertetésében kiemelik az Esterházy-kincstár valóban páratlan értékű műremekeit, különösen a magyar ötvösök által készített páratlan szépségű Losonczy-kannát, melyet a kiállítási kalauz is részletesen ismertet számos nagyobb és kisebb rajzzal, egy-egy motívum-részlettel együtt. Egyébként már ekkor — a katalógusban — felvetik, hogy az ún. Mátyás-serleg díszítő barokkos levéldiszek a XVII. században kerültek a különben kétségtelenül XV. század második felében Nürnbergben készült hólyagos serlegre. Az 1885-ös általános kiállításon már nemcsak ötvöstárgyakkal találkozunk, hanem a kincstár kiemelkedő textilemlékeivel köztük a Mátyás-kabáttal és Brandenburgi Katalin szoknyájával is. 1896-ban, a millénniumi kiállításon minden eddiginél teljesebb kollekcióval szerepel a fraknói kincstár. Most már a hegyikristály vázától az elfántcsont faragáson át az ötvös- és textilemlékekig a gyűjtemény számos darabja, alkotása a közönség elé kerül. A kincsek 1919-ben kerültek az Iparművészeti Múzeumba. Köztudott, hogy a múkincsek múzeumokba szállítását már 1918. október végén, november elején megkezdtek, mint ezt Végh Gyula naplójában olvashatjuk (OSZK. Kézirat-tár, Quart. Hung. 3682, V–VI. köt. 23–28). „Tisza István meggyilkolásának hírével egyidejűleg rémhírek kaptak lábra a hazaözlő katonák és a Vácról kiszabadult orosz hadifoglyok várható fosztogatásáról. Későn este Batthyány Lajosné grófné, aki akkor az Andrássy úti Batthyány-palotában lakott, telefonált, hogy jöjjenek el hozzá, múkincseinek biztonságba helyezéséről akar velem beszélni. A sötét, kurjongató csöcseléktől lármás Király utcában gyalog siettem hozzá; aggódva beszéltek meg a szörnyű eseményeket. Onnan egyenesen a Múzeumba mentem és Layerral együtt éjjeli ügyeletre ott maradtam. Tekintettel a forrongásokra és hogy a veszélyt megelőzzük, vele és Hauch István géppésszel együtt még akkor éjszaka levittük a Múzeum legértékesebb kincseit a legalsó pincébe, melynek labirintusában a betörők nem egykönnyen akadhattak volna rájuk. De ezenfelül Hauch még sajátkezűleg be is falazta a fülkét, amelyben a kincsek elrejtve voltak... A Károlyi-kormány alatt megindult a magántulajdonban levő és egyházi múkincsek ún. szocializálása. Külön e célra megbízottak jártak be az országot és halomszámra hordták a Múzeumba a drágaságokat...” Az Esterházyak fraknói kincstárát 1919. február 25-én — tehát majdnem egy hónappal 1919. március 21-e, a proletárdiktatúra kikiáltása előtt leltározták. (OL. Est. cs. lt. Vegyes-angy. Fasc. 2184, Nro 110.) „Már a Károlyi-forradalom után a fraknói híres Esterházy-kincstár drágaságainak a fővárosba való szállítását az tette sürgetővé, hogy a környék népét izgatók a fraknói vár kifosztására biztattak a demokráta osztozkodás jelszavával. Bámulatos díszruhák példátlan sorozata, az egyéb textilholmi egy teljes múzeumnak megadná a jellegét. Az Esterházyak nagyszerű fegyvergyűjteményét nem bolygatták meg a szocialisták, mindössze néhány különösen művészi darabját hozták el. Köztük II. Lajos király és Miksa király kardját. A régi magyar hímzéseknek is gyönyörű példányai kerültek Fraknóból a fővárosba, például II. Rákóczi György feleségének, Lőrántffy Zsuzsannának skófiusos bárszonyterítője. Egy színesen applikált figurális takaró a régi török textilművészetnek remeke.” (Az elkommunikált iparművészeti tárgyak. Az Újság, 1919. nov. 16.) Tehát már jóval a proletárdiktatúra kikiáltása előtt megkezdődött a magángyűjtemények múzeumokba beszállítása és „letét” formájában való elhelyezése. A fraknói kincsek beszállításának előkészületeit is már jóval a tanácskormány kikiáltása előtt megkezdték.

Ismeretes hogy a Tanácskoztársaság a magántulajdonban levő műtárgyak társadalmi tulajdonbavételére vonatkozó első rendelkezése a proletárdiktatúra kikiáltása után egy nappal, 1919. március 22-én kelt. A proletárdiktatúra műtárgy-szocializáló bizottsága tehát 1919. március 22-e után kezdte meg működését. Nyugat-Magyarországon csak április első napjaiban találkoztunk intézkedéseinek jeleivel. Az 1919. március 22-én kinevezett műtárgyakat társadalmisító bizottság első ténykedése arra irányult, hogy a múzeumban letétként elhelyezett tárgyak visszatartását elrendelje. Erre vonatkozólag 1919. március 24-én intézkedik Pogány Kálmán, a műtárgyakat társadalmisító bizottság elnöke (103/1919). Csak ezután kezdik el az országban szanaszét található műkincsananyag számbavételét, beszállítását.

A tanácskormány 1919. április 9-i és 10-i lapjaiban — így a „Szolnoki Munkás”-ban is — olyan hír lát napvilágot, hogy elrejtett kincsekre bukkantak a fraknói kastélyban. Sopron, április 8. A gróf Eszterházi Mór fraknói kastélyában leltározó bizottságnak tudomására jutott, hogy a kastélyban nagy mennyiségű és értékű műkincsek vannak befalazva. Kibontották a falakat s ott ládába csomagolva rengeteg kincset, arany- és ezüsttárgyat találtak. A kincseket, melyeket mintegy két héttel ezelőtt rejtettek el, zár alá helyezték” — olvashatjuk. (Szolnoki Munkás, 1919. ápr. 9.)

Míg a szocializált képzőművészeti anyagot a Szépművészeti Múzeumban, az Iparművészeti anyagot pedig az Országos Iparművészeti Múzeumban tárolták. . . a Múzeum ún. Kassza-szobájában, részint pedig az én lakásomból elrejtve két utcai szobában halmozták fel a megbecsülhetetlen ötvöstárgyakat, miseruhákat, elefántcsont-faragványokat, fegyvereket — olvashatjuk Végh Gyula emlékezésében (V—VI. 23—28. i.). Mi, a Múzeum — írja —, csak a nálunk letétbe helyezett műtárgyak megőrzésére vállalkoztunk (voltak persze más raktárak is). Kiadtam szigorú utasítást hogy minden darabot pontosan leltározni kell, hogy annak idején tulajdonosuknak mindent visszaadhassunk. A szocializáló biztos urak ezt fölöslegesnek ítélték, mert — szerintük — a nemzeti tulajdonná vált tárgyak úgysem kerülhetnek vissza többé előbbi tulajdonosaikhoz. . . Végh Gyulának azonban nem sokáig volt módjában figyelemmel követni a Tanácskoztársaság múzeumpolitikáját, mert 1919. április 1-én — vagyis tíz nappal a Tanácskoztársaság kikiáltása után — kelt közoktatásiügyi népbiztosság leirata értelmében a további intézkedésig, szabadságotáltak. Az Újság 1919. nov. 16-i száma mégis arról tudósít, hogy az Iparművészeti Múzeumban „immár kilencz hónapja” őrzí — és őrizte sokszor álmatlanul Végh Gyula „az ország legbecsebb ritkaságait”. Az Újság-nak ugyanezen a száma — mely liheg a kommunistaellenességtől — töredelmesen bevallja, „hogy a műkincseknek ez a megőrzése nagy szolgálat volt az országnak. Az összevíssza tomboló zűrzavar hónapjaiban mennyivel több és mennyi pótolhatatlan érték pusztult volna el különben.” A Szépművészeti Múzeum ekkor már megkezdte, az Iparművészeti Múzeum azonban csak a legközelebb kezd meg a magángyűjtők értékeinek, drágaságainak kiadását. „A fraknói vár tulajdonképpen kincsei, az arany- és ezüsttrikasztások még nem kerültek elő biztos rejtékhelyükről, csupán a ruhák és más textilneműek, elefántcsont kupák, tárgyak állnak behatóbb vizsgálat céljából a múzeum munkatársainak rendelkezésére. A múzeum szinte az anyag egészéről kitűnő fényképeket, a régi magyar ruhákról pontos szabásrajzot készített, maga Végh igazgató a ruhák céljára darabokra szabdalta gyönyörű napkeleti és olasz ornamentumos mustrákat szép színes felvételekben rekonstruálta.”

A Tanácskoztársaság bukása után uralomra kerülő ellenforradalmi kormány mindent megtett, hogy a proletárdiktatúra eredményeit, intézkedéseit — köztük a magántulajdonban levő nemzeti értékű muzeális kincsananyag társadalmi tulajdonbavételét elrendelő törvényt — érvénytelenítse, s megkezdje az értékes műkincsanagnak a tulajdonosok részére történő mielőbbi visszaszolgáltatását. A társadalmi tulajdonba vett műkincsananyag nemcsak értékre volt igen jelentős, hanem számra

is. Legtöbb a porcelántárgy több mint 5000 darab. Összegyűlt azután majd 300 darab bútor mintegy 1000 ötvös mű és ékszer, kb. 200 darab szövet, gobelin és csipke, 82 miseruha, 37 szőnyeg (egy-től egyig muzeális darab) és sok egyéb tárgy. (Az Újság 1919. nov. 16.) Noha a magángyűjtők anyaga sem volt jelentéktelen, hiszen olyanoké volt, mint Andrassy Gyula, Sándor és Géza grófok, Batthyány Iván gróf, Apponyi Sándor és Henrik gróf Zichy Jánosné, Esterházy Károly, Pallavicini György ögróf, Hatvany Károly és Ferenc báró, Wenckheim Frigyes gróf, Nemes Marcell, Kohner Adolf báró, Glück Frigyes, Herczog Mór báró, hogy csak a kiemelkedőknél maradjunk. Az Esterházyak fraknói kincstárához azonban egyik gyűjtemény sem hasonlítható. Érthető, ha visszaadását halogatják, s ebben a közönségre apellálnak. Ugyancsak Az Újság-ban olvashatjuk: „Milyen szép és szívet melegítő nagylelkűség lenne, ha Esterházy Miklós herceg, Fraknó ura, lehetővé tenné, hogy nemzetségének híres gyűjteménye a főváros közönsége elé kerüljön, hadd gyönyörködjék és vigasztalódjék rajta ez a gyászhoz szokott, szenvedéstől megviselt nemzedék is. Talán a célszerűség is azt tanácsolná, hogy Fraknó kincsei most, mikor Nyugat-Magyarország hovatartozásának kérdése még végre el nem dőlt, a fővárosban várják meg a kérdés eldöntését. Fraknó, sajnos, az ország határán van, Nyugat-Magyarországnak abban a részében — írják —, melyet a saint-germaini szerződés Ausztria számára hasított ki.”

A cikk hangvétele sejteti, hogy inspirátora Végh Gyula, az Iparművészeti Múzeum akkori igazgatója volt. A cikk furcsa és ellentmondó mentalitást tükröz. Már megtörtént a Tanácskoztársaság magántulajdonban levő műkincsek társadalmi tulajdonbavételéről szóló rendelkezéseinek érvénytelenítése, tehát a múzeumba begyűjtött műkincsek visszajuttatása már nem volt tovább halogatható. A fraknói kincsek visszaadásával azonban politikai okokból várniuk kellett. A huzavona újabb alkalmat adott, hogy a múzeumban levő, de egyelőre még vissza nem adható értékes műkincsananyagot a múzeum munkatársai tanulmányozhassák. „Magam is számos rajzot, aquarellt készítettem textilgyűjteményünk számára középkori miseruhákról, másoltam a nyitári evangéliarum írását, az Esterházy-kincstár szövezeit, fegyvereit stb.” — írja feljegyzéseiben Végh Gyula. A Tanácskoztársaság bukása után mindent hiány nélkül visszaszolgáltattunk. Egy gombostű sem hiányzott az ezrekre menő darabszámból, de részünkre sok ismeret maradt meg a kincsek látogatása után. Sőt gyűjteményeink is gazdagodtak a — most már nem kényszerűségből — nálunk maradt kincsek révén. Tekintettel arra, — olvashatjuk Végh Gyula emlékirataiban —, hogy Fraknó vára, ahol azelőtt az Esterházy-kincstárt őrizték, a békeszerződés értelmében Ausztriának jutott, azzal a kéréssel fordultam Esterházy herceghez, hogy a hitbizományi kincstárt ne engedje külföldre szállítani, hanem hagyja meg továbbra is letétképpen az Iparművészeti Múzeumban. Nagy Emilnek, a herceg akkori jogtanácsosának tanácsára a hazafias szempont mellett hangsúlyoztam a gazdaságit is (amiről tényleg szó is volt) és csak azok lesznek adómentesek, amelyek múzeumban vannak elhelyezve. Ez az érv hatott is. Megkötöttük a letéti szerződést és az Esterházy-gyűjtemény az Iparművészeti Múzeumban maradt, ahol két nagy termet töltött meg és máig a múzeum egyik kiváló, más országok uralkodó kincseit pótló attrakcióját képezi. (V—VI. 23—28. i.)

A szerződés megkötése elhúzódott a különböző jogi formák kialakítása miatt. Végre 1923. március 28-án létrejött a szerződés Esterházy Pál hitbizományi birtokos és az Iparművészeti Múzeum között. Ennek értelmében Esterházy Pál hitbizományi birtokos a fraknói kincseket ideiglenes letétbe adja az Iparművészeti Múzeumnak. Az átadás-átvételi leltárat 1923. július 26-án vették fel az Iparművészeti Múzeumban. A letétbe adott anyagot 1939. június 15-én reviziózta Höllrigl József, az Iparművészeti Múzeum igazgatója, Dr. Háchir János, az Esterházy-hitbizomány levéltárosa, Dr. Mihálik Sándor, az Iparművészeti Múzeum őre és Dr. Romhányi Gyula,

az Iparművészeti Múzeum segédőre. A gyűjteményt utoljára 1940. április 30-án revíziózták. IM Adattára. Irat-tár 1940.56.

A kincstár darabjai az 1940-es években a múzeum állandó kiállításán álltak. 1944-ben, amikor nyilvánvaló lett, hogy az ország területe is hamarosan háborús hadszíntér lesz, Esterházy a letéti megállapodásra hivatkozva, kérte az 1923-ban megkötött letéti szerződés felbontását. Kérését 112 szám alatt iktatták az Iparművészeti Múzeumban, de miután az Iparművészeti Múzeum korábbi önállóságát a Hómann-féle Gyűjtemény Egyetem-koncepció következtében megszüntették, a múzeumot a Nemzeti Múzeum Főigazgatóságának rendelték alá, mint politikailag komoly kérdést, a Nemzeti Múzeumban működő főigazgatósághoz tették át. Itt döntöttek úgy, hogy a Bánffy- és az Esterházy-anyagot visszaadják eredeti tulajdonosuknak. Ezzel tulajdonképpen az Esterházy-kincsek kalandos története véget is ér, hiszen a kincsekről évekig az a hír járta, hogy elpusztultak Budapest ostromakor. Miután számos gyűjtemény esett áldozatul az ország évekig tartó bombázásának és hadszíntérre válásának, a hír még szakkörökben is hihetőnek tűnt. Esterházy Pál 1948-végén tett váratlan bejelentéséből (409-es ügyirat) azonban kiderült, hogy a kincsek a bombatalálatot kapott Tárnok utcai Esterházy-palota pincéjében feltehetően átvészelték a második világháború pusztításait. A bejelentés alapján a Múzeum feltárta a palota pincéjét, s onnan sikerült kimenteni a gazdag anyagot, bár súlyosan károsodott, megrongálódott állapotban. A talajvíz, a különféle talajjelemek bomlasztó munkája és a bombatalálat következtében az ötvös és textilanyag egy része annyira széttroncsolódott és tönkrement, hogy eddigi részleges helyreállításuk és konzerválásuk is egy évtizedig tartott. Bár a konzerválás és restaurálás már alig a feltárás után, 1949-ben megkezdődött és ma is folyamatban van, egyes darabok helyreállítása még sokáig eltarthat. Az 1963-as kiállításon nemcsak a tárgyak szépségét, pompáját élvezhették a látogatók, hanem egyszerűen annak az áldozatos és bravúros munkának az értékét is, melyet a megrongálódott tárgyak helyreállításával a múzeum ötvös- és textilrestaurátorai végeztek. Egykori felvételek tanúsítják, hogy a háború és az évekig tartó beázások következtében a kincsek nagy része olyannyira szétzúzódott, szétmállott, hogy helyreállításuk szinte reménytelennek látszott. Megfelelő gondos, modern technikai és technológiai eljárásokkal azonban az anyag nagy és kiemelkedő részét sikerült megmenteni. Ezek közül is kiemelkedik az ún. „Mátyás-kulacs”. Az aranyozott ezüst és öntött díszítésű, kulacs alakú edényt kétoldalt egy-egy Esterházy-cimeres lemez fedi. A rajta levő 1652-es évszámból és a díszedény formájából nyilvánvaló, hogy a nádor címereit ábrázoló lemez későbbi rátét, maga a díszedény pedig XV. századi mestermű. Ugyancsak figyelemre méltó az az aranyozott levelekkel és virágokkal díszített fedeles hólgyagos serleg is, mely a hagyomány szerint Mátyás királyé volt. A gótikus serleget 1665-ben készítette valamelyik ismeretlen nürnbergi ötvös. A kincstár Mátyás-kori emlékei között van az ún. „Mátyás-mente”. „Mátyás-gyűrű” is. Míg az utóbbi feltehetően csak a XIX. század elején került a Viczayktól az Esterházyakhoz, a mente már 1721-ben Fraknón volt. A korai emlékek közt található Oláh Miklós reneszánsz mentécskéje és Zápolya János címerpajzsos aranyserlege is. Az utóbbi Fraknóra kerülése nem ismeretes, az Oláh-mentéről azonban tudjuk, hogy Esterházy Miklós Derffy Orsolyával kötött házasságával került hozományként az Esterházyakhoz, ugyanis Orsolya asszony a hercegérsek nővérének dédunokája volt. Az 1652-es vizekenyi csatában elesett Esterházy László piros selyem páncélíngé a fraknói kincstár ugyancsak féltve őrzött darabja. A kiváló nürnbergi ötvösművész, Hans Petzold hatalmas méretű hólgyagos serlegét az Esterházyak kincstára tartotta fenn mindmáig. A keleti művészet egyik pregnáns alkotása az ún. Esterházy-kárpit. A pompázatos, rátétesművű, figurális falikárpit a XVI. századi perzsa művészet remeke. Sajátos kompozíciója, kellemes színtónusa a korabeli perzsa miniatúrákra emlékeztet. A Thökölyektől ke-

rült az Esterházyakhoz ugyanúgy, mint a gyűjtemény torok és perzsa nyergei takarói, kardjai, jogarai és más XVI. és XVII. századi tárgyai.

A XVII. századi német elefántcsont faragást számos kupa képviseli, míg a korabeli magyar himzőművészet emlékei közül különösen a Rakoczi György feleségének, Lőrántffy Zsuzsannának címerdíszes, skófiusos ágyszerű emlékezik ki. Még e finom művi műemlek között is figyelemre méltó Bergmann Erazmus XVII. századi besztecebányai ötvösmester zománcdíszű, drágakövekkel kirakott, trébelt aranyfedeles kupája és az a serleg, melynek oldalát 17 násfá díszíti. A násfák egy része XVI. századi, ennek ellenére a serleg készítése ideje mégsem tehető a XVII. század elejére, mert a násfák egyikét ugyanolyan címer díszíti, mint a Lőrántffy-terítőt, amely viszont csak a XVII. század második felében, a Thökölyek révén került az Esterházyak kincstárába. A serleg maga feltehetően német munka, de a rajta levő násfák egy része magyar ötvösök ügyességét dicséri. A gyűjtemény egy másik érdekes darabja az ún. Bacchus-kocsi. Az aranyozott ezüst kocsiformát gazdag zománc és féldrágakövek díszítik. A kocsiban a Bacchus-ünnepség mitológiai alakjának elefántcsont figurái láthatók. Egykori leltárak szerint a kocsit a Nádasdyak sárvári kincstárában őrizték. Innen került — talán Nádasdy Krisztina Draskovich Miklósné révén az Esterházyak tulajdonába. A kimagasló emlékek között szerepel Hans Sebestyén nagyszabású ötvös aranyozott ezüst trébelt allegorikus alakokat ábrázoló fűszertartója is.

A bőrfeldolgozó iparművészet korszakos mesterművei közül az ún. „Mátyás-kulacs” tokja emelkedik ki. A rajta levő felirat és évszám szerint a tokot Forgács Imre készítette a XVI. század végén. Eszerint a kulacs a Thurzó—Forgács-rokonság útján került az Esterházyak fraknói gyűjteményébe. Az eddigiekben, noha jelentős darabokat mutattunk be, a gyűjteménynek csak egy részét ismertettük. A gyűjtemény számos, igen kimagasló ötvös-, textil-, elefántcsont faragásait, üveg- és fajanszedényeit részben helyhiány, részben a restauráló műveletek befejezetlensége miatt nem állíthatták ki 1963-ban és a későbbi kiállításokon. Ahhoz, hogy az Esterházy-gyűjteményről teljesebb képet alkothassunk, meg kell emlékeznünk azokról a tárgyakról is, melyek — a már említett okok miatt, valamint mert egy részük restaurálása még nem fejeződött be — sem az 1963. évi, sem az ezután megnyílt kiállításokon nem szerepelhettek. A gyűjtemény textiliái közül csak néhány nyereg takarót, a Lőrántffy-terítőt, Esterházy Miklós gazdag díszítésű vőlegény dolmányát, I. Lipót kabátját, Esterházy Pál dolmányát és más Esterházy-ösök mentéit, szoknyáit láthattuk a kincseket prezentáló utolsó kiállításon. Az Esterházyak fraknói kincstárának számban is jelentős kollekciójáról néhány festmény tájékoztat. A gyűjtemény kimagasló, de nem restaurált darabja még Losonczy Antal királyi személynök aranyozott ezüst, trébelt, öntött és zománcdíszítésű reneszánsz kézműves kancsója, s az a sok nyak- és mellék, melyeket a leltár tételeken felsorol, azonban mindmáig restaurálatlanul őriznek az Iparművészeti Múzeum raktáraiban.

Katona Imre

INVENTARIUM

Thesauri Fraknensis Anno 1725. Erectum

Anno 1721. die 21. mensis Aprilis Nos Infracripti Incltyi Comitatus Soproniensis Judex Nobilium et Juratus Assessor: vigore gratiosi Suae Excellentiae Palatinalis mandati, ac ad instantiam et legitimam requisitionem in eodem denotatorium Dominae Principissae et Domini Comitis exponendum memorandae Incltyi Comitatus Commissionem procedentes inventatores in arcem Frakno prefato comitatus existentem ad domus Thesaurariae ac ibidem conservatorium clementiorum variarumque antiquitatum inventionem, ac Suae serie fiendam conscriptionem venimus, ubi adhibitis et presentibus per illustri ac Generose Domino Adamo Bezerédi et Paulo Komáromi, in

eadem inventatione processimus modo et ordine sequentibus hujus quidem gratiosi mandati continentiae sum subinseri tenoris:

Nos comes Nicolaus Pálffy ad Erdőd perpetuus in Vöröskő, Regui Hungariae Palatinus Judex Cumanorum aurei velleris eques, Comitatum Poseniensis perpetuus, Pest, Pilis et Solth vero supremus Comes, Arcis Regiae Poseniensis supremus aequae ac hereditarius capitaneus Sacrim Principis ac Domini Domini Caroli Sexti Dei gratia electi Romanorum Imperatorum semper Augusti, ac Germaniae, Hispaniarum, Hungariae, Bohemiae, Dalmatiae, Croatiae, Sclavonieque etc. Regis Archi-Ducis Austriae, ducis Burgundiae etc. actualis intimus consiliarius, camerarius, Generalis campi mareschallus, unius regiminis Pedestris ordinis colonellus, et per dictum regnum Hungariae locumtenes, Illustrissimus, Reverendissimus admodum Reverendis, spectabilibus magnificis et Regis et Nobilibus, Vicecomitis iudlium et Jurassorum, toti denique universitati Dominorum Prelatorum Baronum Magnatum, et Nobilium Comitatus Soproniensis; signanter autem uni ex Iudlium et alteri ex Jurassorum eiusdem Comitatus cum prefendum et quando requirendum salutem cum favore.

Expositum et Nobis nomine et in persona Celssissimi Sacri Romani Imperii Principis Domini Josephi Eszterhazy de Galantha, perpetui Comititis in Fraknő, altefatae Suae Majestatis Sacrimae Camerarii Colonelli, et dicti Comitatus Soproniensis perpetui, Saladiensis vero supremi comitis, filii utpote alterius aequae Sacri Romani Imperii Principis condam Pauli Eszterhazy de Galantha Regni Hungariae Palatini. Qualiter decedente et ex hac luce absque Haeredum solatio sublato Principe Michaela fratre dicti Principis exponentis Carnali natu majore, licet quid Arces et Dominia bona videlicet ac iura possessuaria cum universis mobilibus immobilibus cuiuscunque generis et species censenda, iure sanquibus ex ratione legis et ex fundatio titulati Domini Generosis Testamentariae, codicillorumque dispositionis institutos majoratus in se continentis successioneque Filiorum suorum uberius exprimentis, ipso facto in Principem exponentem condescens et devoluta fuissent iuraque immobilia, secundum observatum circa ad eundos majoratus modum ex ordinem Princeps Exponens inquestus fuisset, literalia tamen instrumenta, clenodia, arcoteria, aliaque mobilia etiam titulum naturalium aut procreationis arciptentia in Arcibus Castellis, curiis, allodiariis aut ubicunque alibi locorum extantia et habita per omni praecautione tam respectu successorum suorum quam etiam quorumcumque praetentium benefico legis ex inventarii, medio vestri unius et Iudlium et Jurassorum praenotati comitatus aprehendere aedemque universa et singula in gremio dicti Comitatus adjacense per vos in seriem inventarii connotari et redigi ac si quaealia pro directione et Securitate majoratus necessaria esset in iis procedere, pro ut et necessitate exigente admonitiones, inhibitiones repetitiones peragi testes ex animari eaque universa in finem ex debitum effectum deducifacere vellet, lege regni, et successione majoratum pro futura praecautione id exigente. Requisites etaque sumus nomine et in persona memorati. Principis quatenus eidem in premissis providere, vobisque Iudlium ex Jurassorum per praesentem requirendis super peragenda praedec larata inventatione, alisque ad vestrum officium spectantes committere et mandare vellemus, nec pateremur eundem Principem exponentem iustis suis iuribus improvisi destitui. Cum autem iusta petenti non esset denegandus assensus, et alioquin tenorem Articuli noni Anni millesimi Sexcentissimi octuagesimi septimi majoratus in Regno Hungariae admissi et legitimitati essent, pro futura autem autem successor cautione, dum eosdem benefico legis ex inventarii aprehendere oporteret, eiusmodi inventario et alia ad majoratus securitatem necessaria sive per alias autentas et fidedignas personas, sive per Iudices Comitatus effectuada veni rent, hisque in gaemio Comitatus aetiam admonitiones, Inhibitiones, repetitiones peragere, denuntiationes deffere et repositiones reportare iuxta par secundae titulum vigessimum septimum et vigesimum octavum acceptiones exigere ac in aliis universis functionem comitatus tangentem procedere conveniret. Pro eo vos harum serie hortamur et nihil ominis, autoritate nostra Palatinali et locumtenentiali, qua pleno iure fungimur, vobis iudlium et jurassorum praesentis requireres Committimus et mandamus, quatenus acceptis dum et quando praesentis, universas nos superius recensitas et enumeratas ac coram declarandas cujuscunque generis speciei et denominationis censendas et reputandas connotari in seriem et ordinem inventarii redigere ita et in aliis supra notatis quoquo modo ad majoratus securitatem desertientibus procedere, necessitate ita exigente, ad monitiones, inhibitiones repetitiones peragere, denuntiationes deffere, responsa reportare testes sub plena regali examinare, ac in universis functionem vestram tangentis procedere, tandemque seriem inventationis et effectuandi effectuationem in ordinem redigendo, antelato, principi exponenti sub privatis sigillis et chilographiis vestris, extradare necessitate ira exigens aetiam in comitati reffere et reportare, vosque universas comitatus desuper sub comitatus vestri sigillo litteras autentis testimoniales eidem principi exponensi suo modo extradare debeatis et teneamus. Secus non factor per licet exhibitis restituti. Datum in Arce Nostra Marchegiensis die decima tertia mensis Aprilis. Anno domini millesimo septingentesimo vigesimo primo Comes Nicolaus Pálffy m. p.

Series Inventionis autem hac infradeducta modalitate sequitur. In introitu ad Majorem Domum Thesaurarium ex sinistra parte in Almario, Numeris 1^o et 4^o

Signaio

- Nro 1^o Egy Tengeri Gyöngyház csiga, Ezüstben foglalt aranyos fél tokban.
- Nro 2^o Másodikis hasonló csiga Pohár Ezüstben foglalt, s-aranyos, tok nélkül.
- Nro 3^o Egy Serpentin kübül való hordocska forma Ezüst abrón-csokkal, s aranyos.
- Nro 4^o Egy tokban Egy Ezüst aranyozott kész, három ágú vellával, két kalán. Egy öreghej, s-más kisebb foggvájóval együtt egy aranyozott Pixis, ugyan azon Tokban két födeles Kristál övegh.
- Nro 5^o Egy Tokban elefánt csonttal ékesített Apácza forma Munkából csinált kiss kásztli.
- Nro 6^o Egy öreg holyagos Ezüst Gyöngyökkel ékesített födeles Pohár Tokban.
- Nro 7^o Egy vörös Sattyán Tokocskában igen, igen Nagy Mesterséggel csinált Aczél Puskácska, késsel és és Vellájával együtt ööszvő foglalva.
- Nro 8^o Egy Selmes Pais közöniges Török Munka, ötödik Ezüstes Aranyos köves Pais.
- Nro 9^o Egy Főreghjeb, s apróbb ezüstös Török kész három. Item Egy Elefánt Nyelű Aranyos kész, melyre rea van írva egy hozzá Annectalt Czédulára, Hic cultes fuit Sigismundi Romanor (um)Imperator (um) et Regis Hungariae A^o 1421.
- Nro 9^o Egy Vad Kecske, két ágbul álló Ezüstben foglalt megh aranyozott Puska Pornak való Palack.

Almarium Sub Numeris 3^o et 4^o

- Nro 1^o Egy igen Nagy Tükör Ezüst rámban foglalva.
- Nro 2^o Strucz forma tojás Ezüstben foglalva, aranyos Pohár tokban
- Nro 3^o Más Strucz tojás Ezüstös megh vagon aranyozva.
- Nro 4^o Egy Négy ezüst Lábú, kívül és belül megh aranyozott Srófos Palack.

Almarium Sub Numeris 5^o et 6^o

- Nro 1^o Egy Főregh Ezüstös aranyos holyag kupa, melynek a' födeliben belül Máthyas királynak neve magyar Ország Czémével be van írva
- Nro 2^o Más egy Kübül való Ezüstben foglalt aranyos födeles tok nélkül való Pohár,
- Nro 3^o Egy Főregh hosszú födelew ezüst kánna, melyen Turzó Ferencz Czimere nevével együtt föl van írva
- Nro 4^o Egy kiss Alacson kívül Ezüst belül aranyos födeles kánna.
- Nro 5^o Egy pár Ezüst belül megh aranyozott Csésze
- Nro 6^o Négy ezüstös egy erányos aranyos köves Pais
- Nro 7^o Egy arany Skofiommal varrott külömb külömb féle kövekkel és Gyöngyökkel kirakott Török Pais
- Nro 8^o Két Török tisztá aranyban foglalt rubintal és Turkissal ékesített, Tokokban Levő kések. Item, más két ezüstben foglalt és Valamennyire aranyozott Hanzár kések
- Nro 9^o Aranyos rámban foglalt kézel raiszolt (rajzolt!) Lant safft forma két képp.

Almarium Sub Numeris 7 et 8

- Nro 1^o Igen Szép Munkával elaborált ezüst ramában foglalt egy Nagy Öregh Tükör, melynek belső ramája Rosaival meghis vagon aranyozva.
- Nro 2^o Egy főregh Szerecsény divo ezüstben foglalt aranyos födeles Pohár.
- Nro 3^o Más annál kisebb ezüstös aranyos Szerecsény divó födeles Pohár
- Nro 4^o Egy Tokban ezüstben foglalt Strucz Tojás, melynek á fölin Strucz áll.
- Nro 5^o Egy Struczon három gömbölű Lábokon álló ezüst, aranyos födeles kupa, melynek az oldalain írások vannak.
- Nro 6^o Két egymáshoz hasonló Poncsanella födeles, ezüstben foglalt Csészék

Almarium Sub Numeris 9 et 10

- Nro 1^o Asztalra való, egy főregh, külömb, külömb féle kövekkel ékesített ezüstös és aranyozott Óra.
- Nro 2^o Item annal kisebb fekete Páczos fában foglalt ezüstös aranyos más egy Óra
- Nro 3^o Egy három Lábú ezüst, s belül aranyozott födeles Pohár.
- Nro 4^o Egy ezüstös kövekkel föl ékesített Pais, melyen méltó (ságos) Eszterhás Familia Czémere vagon.
- Nro 5^o Egy Pár Török Hansár kések egyik egészen másik csak félig vagon ezüstben foglalva

Nro 6° Egy Pár ezüst fegyver derék, Sisakkal és Karvassal, úgy ahoz való heveder cövel, ezek pedig mind külömb külömb féle kövekkel megh rakva a' fegyver derékon pedig Múltó(ságos): Eszterhás familia Czémere vagyon.

Almarium Sub Numeris 11 et 12

- Nro 1° Egy Nagy ezüst aranyozott medencze, hozza Való Nagy eöreg tisztá ezüstbül való mosdóval együtt
 Nro 2° Egy Terra Sigillata Nevő ezüstben foglalt aranyos födeles Pohár, melyet az Budaj Vezér küldött Eszterház Miklós Palatinusnak ajándékul.
 Nro 3° Két aranyozott Rámában való Kép, egyik Xtus Urunk feszületi, másik Sz Páll fordulása

Almarium Sub Numeris 13 et 14.

- Nro 1° Egy Eöreg tisztá Ezüstbül való Mosdó Medencze Mosdóval együtt a' mellyen Múltóságos Eszterhás László lovon ülő képe vagyon a' Medenczében Pedigh á maga elveszése representaltak.
 Nro 2° Két Ezüst Egy Máshoz hasonló belől megh aranyozott gombos Labu Poharak
 Nro 3° Aranyos rámában foglalt fejr kübül kimetzet Lanttsafftos kép.

Almarium Sub Numeris 15 et 16°

- Nro 1° Egy Nagy Öregh fön álló Monstrantia forma tisztá Ezüst, aranyos és kövekkel ékesített Óra.
 Nro 2° Két Egy máshoz hasonló Ezüst falra való Gyertya tartó.
 Nro 3° Zöld Barsonyba Apácza Munkával bévarrott egy Máshoz hasonló két kicsin szerű Szerecsény képp.
 Nro 4° Egy vörös Sattyánnal burított Üres Tok.

Almarium Sub Numeris 17 et 18°

- Nro 1° Egy Eöreg fön álló két fejű koronás Sass forma tisztá Ezüstbül Való Óra, mely alatt három Gömbölű, közben pedig Eöreg aranyos gombokon áll.
 Nro 2° Más kétt Asztalra Való Óra, Egyik tornyos aranyos, Másika fekete Páczolt fában foglalt aranyos.
 Nro 3° Negyedik tisztá Ezüstbül falra való, Szép fehér munkából álló Óra.
 Nro 4° Falra Való egy Máshoz hasonló tisztá Ezüstbül Való Negy Gyertya Tartó.

Almarium Sub N(ume)ris 19 et 20

- Nro 1° Kámonhoz való két tisztá ezüst Oreghláb, hozza tartozando mindenféle vass eszközeivel, nem külömben ahoz való igen Szép Munkált fujtatóval együtt.
 Nro 2° Egy Filigrám Munkával tisztá ezüstbül való Rámában kövekkel kiékesített Tükör
 Nro 3° Hosszú nyelű tisztá ezüstbül való aranyos Török Tükör, büven Turkissékkal kirakva.
 Nro 4° Egy Nagy Szegletű aranyos Rámában foglalt Tükörös Óra
 Nro 5° Egy Pár egy máshoz hasonló tisztá ezüst falra való Gyertya tartó.
 Nro 6° Egy Tisztá ezüstbül való aranyos Posta Kürt.

Al marium Sub N(ume)ris 21 et 22°

- Nro 1° Egy Fekete Páczolt fában foglalt Négy szegletű Öregh Óra, mellyen Chistus Urunk oslopphoz kötözött, és körülött, Alabastrumbul Negy Angyalnak Statuaj vannak.
 Nro 2° Ezüst Pléhben és megh aranyozott Szép Rámában foglalt öregh nagy Szegletű Tükör.
 Nro 3° Negy Tisztá Ezüstbül egy máshoz hasonló falra való Gyertya tartó.
 Nro 4° Egy Zászlóra való, Tisztá Ezüst, környös körül megh aranyozott Szív forma Csinált Teteje, melyet nehaj Üdvözült Múltóságos Eszterházy Miklós és Vyvary Gratis Bosnay Ibraim Basátul nyert.
 Nro 5° Egy Tisztá Ezüstbül való Aranyozott hosszú nyelű Szív formára csinált Turkissékkal megh rakott födeles Poharocsk. Mellynek a' Tetein kollót valaminek Lenny de Nem találtatik.
 Nro 6° Egy kiss Fehér Fattyolban tizen két igen szép materiákból ki rakott — mely az tizenkét Holnapokat representállyák.

Almarium Sub Numeris 23 et 24

- Nro 1° Egy Csiga forma Gyöngy ház Szép írott Pohár
 Nro 2° Két Egy Máshoz hasonló ezüstben foglalt kiss Tükör
 Nro 3° Egy kiss Ezüst kézben való Gyertya Tartócska.
 Nro 4° Egy Piros Tyukmony mely külömb féle eszközökkel megh van Mesterségesen rakva.
 Nro 5° Két Ezüst filigrám Munkából való kicsin Szerű függő Lámpások.
 Nro 6° Egy kiss Tisztá Ezüst Kalitka,
 Nro 7° Egy igen kicsin Tisztá Ezüst Rok(k)ácska.
 Nro 8° Egy Tisztá Ezüst igen kicsin Csöngető.
 Nro 9° Egy kicsin Kalán forma Ezüst Szerpenyő.
 Nro 10° Egy kicsin tisztá Ezüst Hajó formára való Aranyos Csésze.
 Nro 11° Három Egy Máshoz hasonló Piosolishoz (!) való tisztá Aranyos Labos Poharocsk.
 Nro 12° Egy Tisztá Ezüst Pohár fődél, mellyen Egy Tisztá Ezüst Aranyozott Ökor vagyon, de az Pohara Nem Találtatik.
 Nro 13° Egy Tisztá Ezüst kicsin négy Labú kemence
 Nro 14° Egy Igen Kicsin Filigrám Munkából való füstölő
 Nro 15° Egy Igen Kiss Piczin Ezüst Gyertya Tartocsk.
 Nro 16° Egy igen Kiss Piczin Tisztá Ezüst aranyozott Lábos födelestül
 Nro 17° Egy Igen Kicsin Aranyozott Tisztá Ezüstbül való Csészecske abban kis födelecske
 Nro 18. Egy Kiss Piczin álló tisztá Ezüst föllül pedig Aranyozott Lábos Pohár.
 Nro 19. Egy Tisztá Ezüst, Valamely Poharhoz való fődél Mellyen Egy Ezüst aranyozott Unicornis vagyon.
 Nro 20. Egy Kiss Piczin Ezüst Ládácska.
 Nro 21° Egy Kiss Ezüst filigrám Munkából való kalitka
 Nro 22. Egy Pár Iskátulában Igen Reghi Mesterséggel ki rakott vad Ember képei
 Nro 23. Egy Tokban bé Csinált Kicsin Crucifixus.
 Nro 24. Egy Pár tisztá Ezüst filigrám Munkából Való Piczin hátos Szék.
 Nro 25. Egy Kicsin Ezüst aranyozott Crucifixus alatta Boldogságos Szűz Képe.
 Nro 26. Egy Igen Piczin Ezüst Talocsk.
 Nro 27. Egy Kristály Straufos Pixis forma Eögöcsike.
 Nro 28. Egy Tisztá Ezüstbül való kis Amarium forma, religviakkal meghrakott Olmarium
 Nro 29. Egy kiss Ezüst filigrám Munkából való Tárca.
 Nro 30. Egy Tisztá Ezüst megh aranyozott Szarvas.
 Nro 31. Egy Tisztá Ezüst filigrám Munkából Való kis borsöllyő ead.
 Nro 32. Egy Pár Ezüst filigrám Munkából való Piczin Gyertya Tartocsk.
 Nro 33. Egy Tisztá ezüst előbb nevezett Láboskahoz hasonló mas födeles Labocsk.
 Nro 34. Egy Igen Piczin Tisztá Ezüst Lábosocsk, Nem Különb Konyhahoz Való mindenféle igen apro Eszközöcské, úgy mint Bárd, vélla, Két Lapát, feisz, Víz Mertő Csiganys Nyársocsk.
 Nro 31. Tűz fogó, Víz Melegítőkatlan, Egy filigrám Munkából való Mozár, Egy kiss Vasöczka
 Nro 32. Egy kiss filigrám Munkából való tisztá Ezüst kutacsk, Ezüst Lanczával és földrel együtt
 Nro 33. Ugyan Filigrám Munkából Való kiss Kosáracsk.
 Nro 34. Filigrám Munkából Való kiss Ezüst Mosárocsk két törőivel Együtt.
 Nro 35. Egy Igen Piczin Ezüst Kondérocsk.
 Nro 36. Tisztá ezüst kicsin Motólácska.
 Nro 37. Egy Piczin Ezüst Füstölőcske.
 Nro 38. Sérpenyő alá való kicsin Ezüst Ezközöcske.
 Nro 39. Két kicsin fából való Crucifixus egyike megh Vagyon Aranyozva.
 Nro 40. Egy Pallérozott, Vörös Kővön álló oszlophoz Kötözött Christus Urunk Statuája.
 Nro 41. Hat fehér Tyukmony Olom eszközökkel Mesterségesen Megh Segezve. Mellyek függenek.
 Nro 42. Két Tisztá Ezüstbül Való Ki Vert, igen kicsin Tárca.
 Nro 43. Két Egy Máshoz hasonló falra Való, Piczin Ezüst Gyertya Tartó.
 Nro 44. Egy Tokban Elefant Csontbül, Cristalban foglalt, nagy raritsra Való Subtilis Munkabéli Crucifixus.
 Nro 45. Egy kiss hat fiával való filegrám munkából álló, Tisztá Ezüst Almariumocsk.
 Nro 46. Egy Tisztá Ezüstbül Lábon olló aranyozott Kokas.
 Nro 47. Egy Filegrám Munkából álló Tisztá Ezüst Kalamaris Porsójával együtt.
 Nro 48. Filegram Munkából álló Egy Kiss Ezüst Talicska.
 Nro 49. Egy Tisztá Ezüst Hintocsk, Négy Aranyos Kerekeivel, bé fogot két Lóval és Kocsissal együtt
 Nro 50. Egy Ezüst Rámában Övegh alatt Levő Boldogságos Szűz Maria Képe
 Nro 51. Második aranyos fa ramában foglalt Landsáfft képe.

- Nro 47. Egy Pár aranyos tokocsában foglalt, egy máshoz Hasonló tiszta Ezüst Crucifixusok
- Nro 48. Egy Tiszta Ezüsből való bőlől megh aranyozott füles fazokoska.
- Nro 49. Egy kiss eziüst Hajoscska.
- Nro 50. Egy kicsin Ezüst Nyelű Merített Serpenyőcske.
- Nro 51. Tiszta Ezüsből való aranyozott Czeli Boldogh Asszony képe fekete Páczolt fán álló.
- Nro 52. Egy Par igen kicsin filigram Munkából álló Gyertya tartoscska.
- Nro 53. Egy Negy kerekű Filigram Munkából való ezüst Sezácska. (?)
- Nro 56. Ugyan Filigrám Munkából álló igen kicsin
- Nro 57. Filegram munkából álló Ezüst Gyertya tartó Hasonló Munkából aló hanvérovel (!) Együtt. Item a' mellett Mas két tiszta Ezüst Gyertya tatócskák egyik Nagyob a másik kisbe, s Aranyos is.
- Nro 58. Egy kis Aranyos Sráfon járó balsam Pixis.
- Nro 59. Egy Réghi Meg feketedett kicsin félstatua Melynek a' jelekből födele köllött lennyi de nem találattott.
- Nro 60. Egy Ezüst Aranyozott kiss Madárka
- Nro 61. Egy Négy Lábon allo tiszta ezüsből való Munka.
- Nro 62. Egy filegram Munkából való igen Piczin Lámpásocskák.
- Nro 63. Egy Negy Szegletű Igen Piczin Ezüst Tárcza.
- Nro 64. Egy Negy Labu igen Kiczin fa Nyelű füstölőcske.
- Nro 65. Egy fekete Páczolt fán térdeplő bizonyos fa Statua.
- Nro 66. Egy Par Szép Apáca Munkával Csinált, Ezüst fomából. Való Virágos Edény.
- Nro 67. Egy Bizonyos fejer Materiából való statua.
- Nro 68. Egy Oroszlányt Láboival nyomó fehér Alabastrumbul, fekete fán Allo Statua.
- Nro 69. Fejer Alabastrumbul Való Első Rudolfus Császár Statuája.
- Nro 70. Más egy kiss Négy Szegletű fehér Alabastrum táblácskán kifaragott egy kiss Szentek(nek) Statuája, a'ki keziben Levő Clepsidra(?) Orát mutattya.
- Nro 71. Egy Igen Réghi, Romlott Szeredseny divó Pohár.
- Nro 72. Szent Röchus Alabastumbul való Statuája.
- Nro 73. Egy Gyöngyház Tengeri Csiga forma írott Pohár.
- Nro 74. Egy kiss Nyakas füstös réghi Eögcse.
- Nro 75. Egy kiss Ezüst Aranyozott Hintőcska
- Nro 76. Más Ezüst filegram Munkából való Széza. (!)
- Nro 77. Gypsusból Egy Tablacska álló Hermasculus.
- Nro 78. Fából igen Szépen Elaboralt Boldogh Asszony Statuája.
- Nro 79. Tiszta Gyöngyházból igen Szépen Eláboralt Csésze
- Nro 80. Fenyő fából Való Egy Csésze.
- Nro 81. Más fenyő fából Hajo formára Csinált Lábos Csésze
- Nro 82. Maximiliánus Császár Statuája Alabastrumbul.
- Nro 83. Egy igen Szép Tengeri Gyöngyház Csiga foglalát nélkül
- Nro 84. Földből való két Kicsiny Vörös Edényecsék
- Nro 85. Egy Alabastrumbul való bizonyos Szűznek a Statuája, fehér Páczolt fán álló
- Nro 86. Szt. Györgynek Lovon üllő kicsin Státuája fából,
- Nro 87. Maximiliánus Primus Alabastrumbul való Statuája
- Nro 88. Egy Tengeri Rák Lab.
- Nro 89. Egy Tengeri Dinnye forma Réghi termés melynek a neve nem Constál.
- Nro 90. Három Fehér Darabbul álló igen szép munkákból Való Termés.
- Nro 91. Egy Pusztá Tengeri Csiga Pohár.
- Nro 92. Egy Szercseny Divó.
- Nro 93. Egy Kobak Vékony apró Ezüst Pántlikakkal Cífrásva.
- Nro 94. Egy Cedrus fanak a Gubaja.
- Nro 95. Egy Üres Szercseny Divo.
- Nro 96. Egy Igen Szép Tengeri Gyöngyház Csiga Pohár.
- Nro 97. Más Egy közönséges Tengeri Gyöngyház Csiga Pohár.
- Nro 98. Egy Fa Tokban Kelh (!) formára Való Pohár, es abban Sok samu Papiroszhoz hasonló Csészek.
- Nro 99. Egy fekete Páczolt Rámában foglalt Xtus Urunk Képe cum Inuliere Samaritana.
- Nro 100. Alabastrumbul faragott Kis Jesus képe.
- Nro 101. Egy fekete Táblácskán álló Khainnek (!) Statuája az mikint Abelt előtő agyon Verte.
- Nro 102. Egy Igen Szép Aranyos Táblában foglalt Első Remete Szt. Pál képe.
- Nro 103. Egy Tengeri Csiga, Melly olly Szép mint ha füstött volna.

Almarium Sub Nris 23 et 24°

1. A Ményyre Lehetett megh olvasni Pro preter Nyolczvan négy darabbul Álló tiszta Elefánt Csontbul Alabastrumbul és fából Mesterségesen ki metélt Sok féle Subtilis Ráritások Crucifixus, szinte Virágok, Statuak, és más halál forma Masculusok.

Almarium Sub Nris 25 et 26°

1. Egy Asztalra való Tükrös igen Szép Öregh Óra, Mely Ezüsttel és Tekenyősbéka Héjával Mesterségesen bé Van Rakva.

- Nro 2. Más Tokban Levő tiszta Ezüst Óra, Mellyen Boldogh Szághos Szűz Statuja Öljbén Levő kiss Jéuskával áll.
- Nro 3. Harmadik igen kicsin asztalra való Óra, mellyen egy Szerecsen nyállal áll.

Almarium Sub Nris 27 et 28°

- Nro 1. Egy Főregh Ládá óra, Mellyen a két fejú Szasz a' koronát a' fején, a Sceptrumot a Lábán a' Masikon az Arany Almat tartya.
- Nro 2. Más Egy Ezüsből álló toronyformára Csinált Aranyozott óra.
- Nro 3. Harmadik Asztalra Való Egy igen Szép Ezüst Aranyozott óra terpendiculummal együtt és fölöttő egy kék szénű drága Küből Való Kereszt.
- Nro 4. Egy Asztalra Való Alacson Negy Szegletű aranyos Órácska
- Nro 5. Egy Tokba Igen Igen sok féle drága kövekkel ki rakott Aranyos Zománcos Óra
- Nro 6. Item Más Hat Szegletű Asztalra Való Ezüst Aranyos Óra
- Nro 7. Szentölt Vízhez Való Tiszta Christálbul Csinált Keresztel Együtt Edény.
- Nro 8. Item más Egy Főregh Ezüstös Tekenyős Béka héjával Ki Rakott Tükör.
- Nro 9. Egy ezüstben foglalt Christál Szentölt víznek való Edény.
- Nro 10. Egy Iskatulában bizonyos Vadállatnak a Szarvából csinált csésze.

Almarium Sub Nris 29 et 30.

- Nro 1. Fekete Páczolt tikban levő Asztalra Való Négy-Szegletű Aranyos Óra.
- Nro 2. Bizonyos Álatnak Zöd forma Tojása Aranyos s Ezüstben foglalva, és küllömb küllömb féle kövekkel kirakott Pohár.
- Nro 3. Egy Tyukmony Forma Vikony Ezüst Lábon álló Aranyos födeles Pohár.
- Nro 4. Egy Bizonyos küből való Mesterségesen ki meczett Csésze forma Pohár.
- Nro 5. Egy Könyv forma Tokban Való Aranyos Órácska.
- Nro 6. Más Egy oroszlányt Lábaival tartó Ezüst Aranyozott tokban Levő Óra.
- Nro 7. Item Más Egy Hebánon fábón levő nagy Erős Oszloppal való óra, fölöttő Boldogsághos Szűz Aranyozott Szép Statuája kiss Jesussal.
- Nro 8. Egy Asztalra való igen Szép Ezüstös Aranyozott Nagy Főregh óra.

Almarium Sub Nris 31 et 32.

- Nro 1. Három Lábon álló Ezüstben foglalt igen Szép Négy Szegletű Asztalra Való Tükrös óra.
- Nro 2. Item más Egy Asztalra Való Merő Oltár Forma, Négy Christal Oszlopokkal küllömb küllömb féle Drága kövekkel Ékesített és hat Christal Lábokon álló óra.
- Nro 3. Egy Ezüst Aranyos Crucifixus s fölöttő egy Gömbölű Órácska.
- Nro 4. Egy Tokban Asztalra Való négy Szegletű Ezüst Aranyozott Óra.
- Nro 5. Egy Fából Való fierslagban igen Szép zöd bársonyos Tükrös Varró Ládácska, és abban Varráshoz Való Eszközök.

Almarium Sub Nro 33 et 34.

- Nro 1. Egy Asztalra Való Szép eőregh Óra Mellyen három Sz királyok ajándékokkal üdvözlék az kissded Jesuskát.
- Nro 2. Egy Ezüst Aranyos Crucifixus, Melly alatt Boldogságos Szűz és Sz. János Statuaj Vannak fölöttő Pedigh Egy Kiss Gömbölű Órácska.
- Nro 3. Egy Negy Szegletű Négy Lábon álló Sárge Páczolt fábón foglalt Ezüst Aranyos Asztalra Való Óra.
- Nro 4. Két igen Szép Ezüst Aranyozott fekete Páczolt fán álló Asztalra való órák.
- Nro 5. Item fél tokban Levő falra Való kerékded Ezüst Aranyos óra.

Almarium Sub Nris 35 et 36°

- Nro 1. Egy falra Való tiszta Ezüst Táblájú Perpendiculummal Való Kerékded Nagy Óra.
- Nro 2. Második Fekete Páczolt fábón, Négy Vörös Oszlopocskán álló Alkalmas Óra, mellynek a Tetein a kissded Jesus a Keresztet tartya, alatta Pedigh Kétt Apostol Statuáj.
- Nro 3. Egy vörös bürrel borított Tokban Levő Ezüstben foglalt aranyos Griff köröm, Mellyen Méltóságos Groff Eszterhász Familia Czimere vagyon kövekkel ki rakva födelestül.
- Nro 4. Egy Ezüst Oszlopon Álló Atlacz Aranyos Óra.

- Nro 11. Egy alacsony vörös Tokban Ezüst Aranyozott Ezüsttel Turkiszekkel és kölömb, kölömb féle kövekkel ki rakott kannaeska
- Nro 12. Egy vörös Borsónnyal burított és arany prémmel ékesített tokban két aranyos virágos és Ezüst Sraufu Czimeres Palack
- Nro 13. Egy alacsony Vörös aranyos tokban Ezüst Rubintokkal ki rakott aranyos fodeles kánná
- Nro 14. Egy Rhinoceros Sarvból való Pohár, az allya arany Ezüst, a Poharakat egy Leányzó tartja
- Nro 15. Egy vörös Tokban Tiszta Rhinoceros Szarvából való magas Pohár
- Nro 16. Más Egy vörös aranyos tokban, igen Szép aranyos Ezüst kánná, Sok Drága Szép kövekkel s igaz Gyöngyvel ékesített, a tetején egy Gyermekek feje fölött Gyémántot tart
- Nro 17. Egy Vörös aranyos Gombok tokban Egy tiszta aranyból való Sok Drága Szép kövekkel ékesített Labos öregh Pohár
- Nro 18. Egy Ezüst aranyos Gyémánt forma kövekkel ki rakott fodeles kánná
- Nro 19. Egy magas vörös aranyos Tokban egy Jáspis kübül való Ezüstben foglalt egynehány Turkissal és Drága kövekkel ki rakott aranyos fodeles Pohár, a Tetején Sok Szép Zománcokkal ékesített Hattyú áll
- Nro 20. Egy Tiszta aranyból való egynehány Pogány arany Penzel környös körül verett Csésze, a közepén vagon Xtus Urunknak féligh való ábrázottja azon csészében Egy Satyrus Elefánt Csontból való Statua és egy aranyos Ezüstben foglalt kovecske
- Nro 21. Egy vörös holyagos aranyos Tokban Egy Triumphalis arany Székér Sok Szép Drága kövekkel ki rakva abban Levő hordcskán Elefánt Csontból való Bacchus más három hasonló Elefánt Csontból való Statuácskákkal áll

Almarium Sub Nris 47 et 48. 49 et 50.

- Nro 1. Egy Tiszta aranyból való régi Övegh Crucifixus alatta Boldogságos Szűz. Sz. János Statujával Együtt.
- Nro 2. Egy fekete tokban Termés Cristálból való aranyban foglalt magas Övegh Pohár födelestül.
- Nro 3. Egy vörös Tokban Porcellenből való Ezüst fülű aranyos csésze
- Nro 4. Más vörös Tokban hasonló Porcellenából való Ezüst fülű aranyos Csésze.
- Nro 5. Egy vörös Ezüsttel ki verett ramabon foglalt és öveghélba burított és apácza munkával Szépen föl ékesített Boldogh Aszszony Képe
- Nro 6. Egy vörös Labos aranyos Tokban Egy Termés Cristálból való Ezüstben foglalt aranyos zománczos Övegh födeles Pohár
- Nro 7. Egy Fekete Paczos Öveges Ládában levő egy kerekded óra az mely magatul Sokot le járnj.
- Nro 8. Egy alacson fekete Ládácskában Subtiliter Salmával mesterségesen ki Varrott Test Színű Tok környös körül aranyos prémes.
- Nro 9. Két öregh Porcellan Virágos Csésze forma Edény
- Nro 10. Egy vörös Iskatulában a födelin egy kortizon Dohányos, az allyán dohányoshoz való Eszközök.
- Nro 11. Egy Hebaron fa forma Ezüst Pántokkal megh verett, Calculusokkal és koczkákkal való osztábla.
- Nro 12. Vörös Tokban Sarga Succinumból való aranyos Ezüstben foglalt öregh kánná Pohár.
- Nro 13. Egy Vörös aranyos Tokban fekete Rhinocerosból való mosdó kánná, melynek az közepén elefánt Csontul elaborált apró alatokkal mesterségesen föl ékesítve vagon.
- Nro 14. Egy vörös Gömbölű Tokban igen Szép karikán függő termis Cristályból való Edény.
- Nro 15. Egy mas Vörös Tokban Egy Szép termésből való Cristál Övegh, mely Basiliscust representál aranyos abroncsokban foglalva.
- Nro 16. Más vörös tokban igen Szép Termés Cristál alacson Lábos Övegh, melynek feneke, Lábo el törvő találatott.
- Nro 17. Egy zöd tokban igen Szép termés meczet Cristál Ezüstben foglalt aranyos kánná.
- Nro 18. Egy Fekete Tokban Termés Cristálból, hajó forma Ezüstben foglalt aranyos Lábos Csésze.
- Nro 19. Egy Vörös aranyos Dámának való Kástli benne levő holmj aprólékos sok ezüst eszközökkel együtt
- Nro 20. Egy Tiszta arany forma magas Lábos födeles Pohár mellyen a Bannya munkások reprezentaltatnak munkájokhoz raita függő Eszközökkel, mineralékal és Érzekkel.
- Nro 21. Egy Vörös Lábos tokban igen Szép termés Cristál Lábos Övegh, ezüstben aial fellől bé foglalva aranyossan
- Nro 22. Egy fekete aranyos tokban meczet Christál födeles lábos Övegh mely aranyos Ezüstben vagon foglalva.
- Nro 23. Egy vörös Aranyos bürrel burított téntás Ládácska abban lévő Szép apró Eszközökkel
- Nro 24. Egy kiss Vörös Tokban Ezüstös aranyos Lábon való meczett hajó forma Cristál Övegh

- Nro 25. Más kiss vörös Tokocskában Só tartó forma Szép Cristál Övegecske
- Nro 26. Egy vörös Tokban Csiga formára való termés Cristál Lábos Övegh, melynek az Lábo aranyos és ezüstben vagon foglalva
- Nro 27. Más kicsiny Vörös tokban az előbbennj Cristál Só tartóhoz, Öveghhez hasonló Övegh.
- Nro 28. Egy vörös Tokban hajó forma Christál lábos Övegh mellynek a lábo aranyos apró rubintokkal ki vagon rakva. Más vörös Gömbölű Tokban egy Cristál Ezüstben foglalt, alól föllul zománczos kiss kánná
- Nro 29. Egy fekete Tokban meczet Cristálból való Pohár Övegh.
- Nro 30. Egy vörös tokban tiszta Elefánt Csontból mesterségesen elaborált nagy mosdo medecze.
- Nro 31. Egy nagy aranyos kerekas rámban foglalt Öveghbe burított és apácza munkával fölékesített Religviarium
- Nro 32. Egy Aranyos rámban foglalt Boldogságos Szűz képe kiss Jéskát ölben tartván Sz. Josephel és Sz. Jánossal.
- Nro 33. Egy Szép Aranyos Ezüstös rámban foglalt Övegh bé burított Boldogh Aszszony képe kék füstétkkel.
- Nro 34. Egy fekete ezüstös Tokban egy Szép Kristály Csésze, melyben két darab kristály Övegh találatott
- Nro 35. Egy hosszú fa tokban igen Szép tiszta hosszas Christál Övegh födelestül.
- Nro 36. Egy vörös hosszas tokban aranyozott ezüstben foglalt Szegletesen meczett Cristál Labos Övegh Pohár.
- Nro 37. Egy Sisak forma Sok féle kövekkel kirakott, tiszta ezüstből való Aranyos korona
- Nro 38. Egy fehér tokban meczett Palack Övegh Ezüst Satuval
- Nro 39. Egy fa tokban igen Szép meczett Cristál Csésze.
- Nro 40. Egy fa tokban Sarga jántából való bizonyos Személynek az képe.
- Nro 41. Egy Fekete Tokban meczet Cristál Övegh csésze
- Nro 42. Más Vörös Tokban egy hasatt meczet Cristály Övegh Csésze.
- Nro 43. Más Vörös Tokban lévő lábos aranyos Ezüstben foglalt kiss Cristály Csésze
- Nro 44. Más vörös Tokban egy Szép meczet hajó forma Lábos kristály csésze.
- Nro 45. Egy fekete csillagos tokban termés Cristálból való Övegh, mely Szarkánt(?) representál.
- Nro 46. Egy Pár Só tartó forma Cristál Övegh, az allya zománczos Ezüstből vagon.
- Nro 47. Egy hordo forma Cristály Övegh mellyen két aranyozott ezüst abroncz vagon.
- Nro 48. Egy vörös Tokban Szép meczett kristály kánná Öveges aranyos ezüstben foglalva.
- Nro 49. Egy Vörös tokban lévő Ezüstben foglalt aranyos meczett kristály kánná.
- Nro 50. Egy Vörös tokban Lábon álló Rhinoceros figurakra ki meczett Labos Pohár
- Nro 51. Egy Vörös tokban álló meczett kristály Lábos Övegh mellynek az allya Ezüstben foglalva vagon zománczossan, s aranyos.

Almarium Sub Nris 51 et 52

- Nro 1. Egy kiss Vörös Tokban egy Pár Rubintokkal ki rakott Aranyos zománcz kész, kalannnyával együtt
- Nro 2. Egy kiss Vörös Tokban négy Szegletű könyv forma, aranyos kövel zománczos órácska.
- Nro 3. Egy Szép Vör köv olvasó, mellyet rajta lévő írás Páll Érsék olvasójának mutat lennj.
- Nro 4. Egy más zöld jaspis olvasó mellyet az raita lévő írás Pázmány Péter Cardinalis Olvasójának mutat Lennj.
- Nro 5. Egy vörös Materia Tokban Rubintokkal kirakott Aranyos zománczos órácska.
- Nro 6. Egy kicsiny Szerű olvasó, az mint a rajta lévő írás mutattja Üdvözült Eszterhás Ursula Palatinusné Olvasója vala.
- Nro 7. Tiszta Ezüst Szemű fehér olvasó, mely Nyári Krisztina Eszterhás Miklósné volt, az mint raita lévő írásból ki tetzik.
- Nro 8. Ezüsttel megh vert fekete rámban foglalt Boldogh Aszszony képe, kiss Jézust Ölben tartván.
- Nro 9. Egy Szarga Pántlikán függő tiszta Aranyos Óra.
- Nro 10. Egy Igen Szép termés kristálban kereszt formára bé foglalt órácska, mellynek mind a két részén hasadás laczatik.
- Nro 11. Egy Szarga Pántlikán függő kövekkel ki rakott Aranyos könyv forma órácska.
- Nro 12. Egy nagy Turkissal és a közepén kristállyal bé födött feszületű reghi forma Lánczos Ezüst és megh aranyozott kereszt mellyben más felől Maczka nevű kü vagon.
- Nro 13. Egy fekete Páczolt fán lévő jókora Ezüst Crucifixus, rajta Ezüstben foglalt függő Religviariumal, annak alatta való kiss fiaczkájában nyakon viselt religvia, és egy Aranyos és rakott Turkissal való boglár.
- Nro 14. Esztendőket és holnapokat mutató falra való táblácska.
- Nro 15. Egy filegrám munkából való kövekkel kirakott igen Szép Ezüst Kereszt.

Nro 16. Egy Igen Szép Zöld jaspisbul tisz Szemből álló olvasó, mely harmadik Janos Lengyel királlyé való az mint az írás mutattya.

Nro 17. Egy Vörös Cláris tizenegy Szemből álló és Aranyos keresztet olvasó Aranyos numismával együtt mely Bathorj István Lengyel királlyé volt az mint a raíta függő csedulán való írás mutattya.

Nro 18. Egy fekete tokban mecsett Christál Eöveghből falra való igen Szép Szentölt víz Edény.

Nro 19. Egy Sárja Pántlikán függő Vörös Aranyos tokban apró rubintokkal kirakott Aranyos Órácska.

Nro 20. Egy Szív formára Ezüstben foglalt miregh ellen való kü, egy felől zöld más felől fekete Szint mutat.

Nro 21. Egy vörös Tokocskában igen Szép Vörös kövekkel ki rakott kicziny órácska.

Nro 22. Más aranyos Tokocskában csiga forma Cristálban való igen Szép órácska.

Nro 23. Egy Igen Szép Arany forma olvasó numizmákkal együtt vörös Pántlikával ékesített, mely Méltóságos Eszterház Pál Palatinussé volt, az mint a rajta való írásbul kitezik.

Nro 24. Egy Czapa hövelő Aranyos Ezüstben foglalt Gyöngyházos kész.

Nro 25. Egy vörös Tokban egy Par Jaspisbul való picziny Poharocs.

Nro 26. Egy vörös Aranyos Tokban egy Par Cristaly nyeles aranyos kész, villa és kalán.

Nro 27. Egy Vörös Tokban tiszta Aranybul való kétszáz Szasz (sas!) tollforma fekete zománszok az allyában igen Szép tiszta Arany boglár

Nro 28. Egy Vörös Ládácskában egy Gyűrű a melyben igen Szép Gyémánt forma kü vagyon.

Nro 29. Egy fekete aranyos kerekded Pixisben Szegény Üdvözült Eszterház Pál Palatinus leírott képeczkéje más két Papiroszkával együtt.

Nro 30. Egy Vörös aranyos Tokban két igen Szép Gyémántos Gyűrű harmadik Aranyban befoglalt nagy Gyémánt.

Nro 31. Egy vörös bársony tokban egy nagy Öveg Turkkiszekkel környülrakott aranyban foglalt Szárga és Zöld Szint mutató kü mind föllől és alól macska Szemű kü függ.

Nro 32. Egy aranyos füstött Iskátulában Egy vörös tokban filigrán ezüst munkában foglalt religvia. Más fehér Iskátulában, tiszta Gyöngyházra ki mecsett Boldoghságos Szűz képe a kiss Jesust tartya, mellette Sz. Joseph. Ezek mellett egy kiss kerekcs Fában foglalt auctorium Öveg. Ahoz egy fekete taftában foglalt könyvecske, melyben Szép Nemes Rhythmusok vannak.

Nro 33. Egy Zöld Bársony tokban egy igen Szép Gyémántokkal ki rakott Mellyre való nagy Öveg Smaragd kü föltte és alatta is hasonló két függő kövecske.

Nro 34. Egy fehér füstött négy Szegletű fa Iskátulában egy igen Sok Szegletű Gyémánt forma kü, két Gyémántos Gyűrűvel és egy Papirosban lévő egy Szem igaz Gyöngyel együtt.

Nro 35. Egy aranyos Szív forma Iskátulában két Gyémántos gyűrű egyik a másikanál nagyob Item egy Szárga kövű Zománcos Arany Gyűrű Item más egy Arany Gyűrű kü nélkül. Item egy kiss Ezüstből való megh aranyozott Pixisben, egy Eöreg Ezüstben foglalt Mellyre való Gyémánt forma kü.

Nro 36. Egy fekete Czapával burított kiss Ladacskában egy Szegletes Gyémántos Gyűrű.

Nro 37. Egy vörös bársonytokocskában igen Szép Eöreg Gyémántos Arany Gyűrű.

Nro 38. Egy vörös tokban kák(!) játékhöz való fekete és fehér calculusok.

Nro 39. Egy vörös tokban egy Szál tiszta aranybul való rubintokkal rakott Szercesny toll

Nro 40. Egy vörös tokban tizenkét külömb külömb féle köves Arany Gyűrűk.

Nro 41. Lapis Lazari küből való tíz Szemből álló kék olvasó, az mint az raíta levű czedulára való írásbul kitezik. Eszterház Miklós Palatinuséjé volt.

Nro 42. Egy Fekete kerek Iskátulában Szív formára Aranban foglalt igen Szép Gyémánt forma kü.

Nro 43. Egy fekete négy Szegletű aranyos Iskátulában Egy Arany Gyűrűből való olvasó az Ave Maria tíz Szemből áll az Pater Nosteren egy Pöcsét vagyon.

Nro 44. Egy vörös Bársony Iskátulában Egy igen igen Szép gyémántokkal környül vett nagy Smaragd alól föllül hasonló kisebb Smaragdok, az alsó le Szakadva találatott.

Nro 45. Egy Gömbölű Aranyos Iskátulában Lapis lasuli küből való olvasó, melynek a Pater Nosterje tiszta aranbul való, mely olvasó Carolus Quintus Császáré volt, az mint a raíta való írásbul ki tetszik.

Nro 46. Egy fekete aranyos tokban négy Lisimachus arany. Item egy Mellyre való Sok Drága kövekkel rakott Smuk. Item Négy Elefánt Csontban foglalt külömb külömb féle réz effigiesek. Item réz numisma, melyen egy felől Dyonisius Cardinalis neve, más felől valamely Szerzetes effigiesse vagyon. Item egy kiss Vörös Erszennyeckeben három tizes Arany.

Nro 47. Más vörös aranyos tokban melynek az közepén egy nagy Lizimachus Arany körülföttő Pedigh húsz darabbul álló, ki öreghéb s ki aprobb aranyok Item tizenkilenc darabbul álló arany termes ki öregh ki apró. Item Ezüstből való külömb külömb féle numismák, ki nagyobb, ki kisebb. Item Clemens Undecimus Pápanak igen Szép réz Numismája. Item fekete Csontbul külömb külömb fele ábrázotokat mutató Calculusok.

Nro 48. Más vörös Aranyos tokban három Szép kereszt egyik Aranyos vörös kövekkel rakott, Egyik tiszta fabul való, a harmadik igaz Spanior. Más két zöld és Vörös kövekkel ki rakott kereszt. Item három darabocsa fehér termés kü. Item Egy kék s más fehér gyöngye Csont vörös claris nyelű kalán Item Xtus Urunk Szegeinek egy Modelumja fából

Nro 49. Egy Szép tiszta Elefánt Csontbul való osztatla, kívül belől Ezüsttel verett aranyos Calculusokkal együtt. Egy darab ezüst pléhe nem találatott.

Nro 50. Egy fierslagban fekete, ramában foglalt Boldogh Aszszony képe, mely az Ausztria házat representallya.

Nro 51. Egy Vörös bürrel burított tokban hat Lizimachus Arany nem mind egyenlők.

Nro 52. Egy Vörös Aranyos tokban egy Ágát tiszta kü györű mellyen Eszterhas familia Czémere van Item több külömb külömb féle Öregh aprob arany gyűrűk ki Pöcsétes, ki Pedigh kövekkel rakottak mindenestül huszon kilencz.

Nro 53. Egy fekete Tokban egy Pár jaspis kövű nyelű kész, hasonló Ezüstben foglalt kanállal

Nro 54. Más Egy Vörös tokban Ágát küből való nyel egy kész vel-lával, kanállal együtt, tiszta Aranyban foglalva.

Nro 55. Egy kiss Vörös tokocskában Gyöngyös aránlanczon függő igen Szép Vörös kü, valamely álatot representallya.

Nro 56. Egy Vörös Bársonyos Ládacskában egy fekete tokocskában egy Igen Szép hegyes gyémántos drága gyűrű. Item más Vörös Tokocskában igen Szép Gyémántokkal ki rakott óras drága arany Gyűrű kucostul, Item tiszta zománcos aranyos Gömbölű óra. Item egy Ezüstös aranyos kövekkel ki rakott fog vajú tok, benne lévő Eszközeivel együtt.

Nro 57. Egy vörös iskátulában arannyal, kövekkel ki rakott Vörös bársonnyal burított Herczeghi Söveg

Nro 58. Egy tiszta Ezüst Pléhhel kívül belől burított igen Szép Instrumentum.

Nro 59. Egy fekete Tokban Aranybarany Nyakra valójával együtt.

Nro 60. Egy Vörös tokban Szép Öregh Gyémántokkal gyöngyökkel ki rakott tizenkét darabb boglárul álló nársfa.

Nro 61. Két aranyos rámban foglalt Sz. Péter és Sz. Pál kép. Az fölbe megh írt 53dik numerus alatt találatik Egy fekete asztalon fierslagban mestersigessen ezüst arannyal éke sített Sraib tis, melynek az olmariumjában Egy Cupido Nyilat tart, fölötté Pedigh egy igen Szép óra vagyon a mellett két Szép Öregh Lámpás.

Almarium Sub Nris 54 et 55

Nro 1^o Egy tarka Papirossal be burított tokban Egy igen ékes kiss olvasócska, a közepén egy kiss Cristál keresztcske.

Nro 2. Egy Papirosban gyémánt Kövekkel ki rakott és kesztyűiben takart, negy darabbul álló Övre való Maicz. Item ahoz való aprob hasonló gyémántos boglárok. Ezek mellett más rubintos Smaragdos és tíz aranyos boglárok.

Nro 3. Más Papirosban Gyémánt kövekkel ki rakot ugyan kesztyűiben bé takart, heveder övre való Aranyos két darab Maicz a mellett Smaragdos és hasonló rubint kövekkel ki rakott két öregh boglár, Item igaz Gyöngyel környül varrott Szív forma arany köves boglár.

Nro 4. Más Papirosban ugyan kesztyűiben takart igen igen Szép drága kövekkel ki rakott török munkák két vigin 14 darabbul álló arany boglárral rakott heveder Eö(v).

Nro 5. Item más Papirosban takart Övre való vont arany Maicz Rubint kövekkel ékesített hat darab boglárokkal együtt. Item a mellett boglárok nélkül való Aranybul szövött Maicz melynek egyik végén Egy kiss foglaló Csatt vagyon.

Nro 6. Egy fehér Iskátulában merő aranyfonallal való Skofiumal Gombozott Eö(v). Item tizenkét arany Gombok, melyekben ketkein kívül mindenekben Szép Rubintok vannak. Item más apró gombocskák.

Nro 7. Más fehér Iskátulában igaz Gyöngyökkel kirakott, Skofiumal ki varrott és köves boglárokkal ékesített, viselt ruhául le szedett igen Szép Munka, A mellett aranyfonalbul való apró vitéz kötecseskék.

Nro 8. Egy Pár Jávorláb körmöstül.

Nro 9. Egy Öveghe Aranyos Ládacskában két darabbul álló egy Máshoz hasonló religviák.

Nro 10. Egy fehér Iskátulában igen mestersiges Munkával Papirosbul ki mecsett Méltóságos Herczegh Czímere mellyet fölöttő lévő két Szasz szájjával tart.

Nro 11. Fekete Páczolt fában foglalt igen Szép Ezüstös oltárocska, aminek a közepén Xtus Urunk Születése Ezüst táblán ki verve representáltotik.

- Nro 12. Két aranyos Rámában foglalt, S Öveghelel burított két Apostul képei.
- Nro 13. Egy Vörös tokban Gyémántokkal s nagy igaz Gyöngyökkel ki rakott Egisz Smuk, úgy mint Egy Melyre való öreg Násfa, huszon egy aranyos boglár, A mellet egy igaz Gyöngyből való, aranyban foglalt bársony az mellet egy kiss Papiroskában azon Smukról le potyogott Egy nihany Gyöngy. Ezen a Tokon két felé le Pocsétolt Papyros volt, az közepe Pedigh el szakadva.
- Nro 14. Egy Vörös tokban talaltott igen Szép Gyémántokkal ki rakott fehér Zománczos tiszta arany Násfa. Item más Daru tolnak való köves ég Színű Zománczos aranyos tok, Item apro vagyis Kereczeny tol tok drága kövekkel kirakva, Item negyedik Dámák fejét ékesítésre való tol forma igen Szép köves násfa hét ágú, melyek közül hárm rubintos, s a közepin Pedigh Sáfir kü vagyon.
- Nro 15. Egy Vörös aranyos tokban egy Smuk, úgy mint igen Szép fehér kövekkel es Rubintokkal ki rakott nyakra való, egy Percz a mellet hozza hasonló külömb különn féle formában csinált ött boglár, négye magános, ötödik mással ösvő foglalt, Egyike Pedigh Ezüstben lévén foglalva Szarvas bogarakat representál.
- Nro 16. Egy vörös Tokban tiszta aranyból álló Nyakra való arany baránnyal Együtt. Item más egy tiszta arany Láncz, raita függő egy Szép Gyémántos keresztel együtt. Item egy ezüst, aranyozott vella kész nélküli es hasonló kalány termsé Clarisnyelűek. Item egy köves tü Item kövekkel ki rakott egy török fűző, Item Nyilhoz hasonló Török küből három Turkissal s egy rubintal rakott gyűrű, Item Ezüstben foglalt egy jó darab ágos bogas Claris, Item egy kiss vörös Pantlikán függő hordot representáló Kerekes boglár; Item egy tiszta Gyöngyház kalányocska.
- Nro 17. Egy Vörös Tokban Egy Szép öreg Arany Láncz mellyen Leopoldus Császár tiszta Arany Numismája fűgh. Item tiszta Arany filigram munkából való vörös Pantlikára fűzött gomb. Item egy más vékony Arany Láncz, Szép kövekkel ki rakott raita függő keresztel együtt.
- Nro 18. Item Egy Carneol küből való Aranyban foglalt Pöcsétes Gyűrű, Item egy Saffiros kövü aranygyűrű, mellynek körülöttő rakott Gyémántnak négy héja vagyon. Item cseh gyémántokkal körben rakott egy Vörös Ezüstben foglalt boglár, Item egy mesterséges kigyót representáló Claris, mellynek Gyémántos Aranyos fulánkja vagyon.
- Nro 19. Egy Vörös Tokban Egy Tuzcat Cristál öveghe nyelű kés vellástul, s annyi hasonló kalány.
- Nro 20. Egy két részre nyíló Szürke Tokban mind a kétt riszen Elefánt Csontbul mesterségesen csinált nyelű egy tuzcat kés vagyon Egiszben.
- Nro 21. Egy vörös Tokban Egy Tuzcat ezüst késs vellástul s annyi hasonló kalány.
- Nro 22. Más Egy vörös tokban egy tuzcat ezüst kalány mindenékinék a végiben Érc vagyon.
- Nro 23. Egy Vörös Tokban Arany baranyhoz hasonló öreghe és aprob Gyémántokkal ki rakott négy boglárul álló Smuk, raita fűgvén az arany barány.
- Nro 24. Egy vörös Bársonyos Tokban igen Szép Öreghe s aprób Gyémántokkal rakott ött darabbul álló Smuk, raita függő Ezüstben foglalt igaz Gyöngy baránnyal gyémántokkal kirakva.
- Nro 25. Egy négy Szegetlű tokocskában Ultra marin nevű öreghe kövekkel es apró igaz Gyémántokkal ki rakott, három boglárul álló raita függő arany baránnyal való Smuk.
- Nro 26. Egy Szív forma Aranyos Iskátulában Zöld Smaragd Násfa aranyos köves Szerceseny fél kéz.
- Nro 22. Egy kék Iskátulában Zöld Smaragd Násfa.
- Nro 23. Egy Vörös aranyos Tokban igen igen Szép aranyos Nyelű kés vellástul, kalányostul, más hozza tartozandó Szervizvel együtt.
- Nro 24. Egy fekete kerekded Iskátulában Egy vörös meczett Réghi olvaso, mely az raita való írás Szerint Hunyadi Jánosé volt.
- Nro 25. Egy Igen Szép arany fonallal varrott Iskátulában hoszu Arany Lánczon függő Leopoldus Császár numismája.
- Nro 26. Megh aranyozott Ezüstben foglalt Jesus neve radiusokkal együtt.
- Nro 27. Külömb külömb féle kövekkel kirakott Ezüst Táblájú Aranyos könyvecske.
- Nro 28. Egy kiss Vörös Iskátulában aranyos üstben foglalt Religiarium.
- Nro 29. Egy Apácza Munkabul könyv formára való religiarium.
- Nro 30. Egy Négy Szegetlű Iskátulában Egy Igen Szép igaz Gyöngyből való Aszony öv közben fekete Gombocskák vannak.
- Nro 31. Egy hoszas Vörös Tokban három Szál arany termés.
- Nro 32. Egy más Vörös tokban egy Szép tiszta Christalban foglalt Sz. Ignacz religviája.
- Nro 33. Egy vörös Iskátulában bizonyos Gömbölű kü egy
- Nro 34. Egy Szegetles aranyos Tokban tiz Darabbul álló kisebb nagyobb Arany Termés.
- Nro 35. Egy Ezüst aranyos köves Iskátulában gyémántokkal környül rakott igen Szép vörös kü.
- Nro 36. Egy vörös Bársonyos Iskátulában igen drága Szebnél Szeb gyémántokkal ki rakott aranyban foglalt mastany Carol Császár effigiése.
- Nro 37. Egy hoszas Vörös aranyos Tokban igen Szép fekete olvasó mellet Innocentius Undecimus Leopoldus Császárnak kiüldött
- Nro 38. Egy fekete Negy Szegetlű aranyos Ládácskában igen igen Szép nagy gyémántu gyűrű
- Nro 39. Egy kék Iskátulácskában egy nagy Darab onix kü
- Nro 40. Egy vörös aranyos tokban negy Turkises gyűrű. Item igen Szép három Turkises násfa, hasonló Turkises Nyakra valóval együtt. Item Rubintokkal, gyémántal, ki rakott tiszta Aranyból való Násfa, melynek a közepin fehér Lu vagyon. Item vörös Pantlikára fűzött Ezüstben foglalt gyémántos három boglárul való nyakra való.
- Nro 41. Egy vörös Tokban igen igen Szép Sáfir kövekkel s igaz gyöngyökkel ki rakott Smuk ugy mint egy Melyre való s két boglár.
- Nro 42. Más Egy vörös Tokban, egy Melyre való tiszta aranyban foglalt szárga, köves, gyöngyös Násfa. Item egy Szép aranyos ednyihany kövekkel ékesített religviarium. Item két tiszta aranyból való rubintos Násfák egyik Pállast representál, másik nyilas Cupidót Item igen Piczin tiszta aranyból való köves Táblájú könyvecske. Item egy kiss töredezett aranyos órácska. Item aranyos zománcos Lakatocska. Item két arany sarkantyú. Item egy kiss arany kép tokocská, benne Lévd apro kécskével, ollócskákall edgyütt, Item két darab Claris Item egy tiszta Aranyból Való kártyácska mely Paufiliust representál. Item egy kiss numizma.
- Nro 43. Egy Cristálban foglalt igen Szép aranyos óra
- Nro 44. Más egy Turkissal ki rakott kék zománczos aranyos óra
- Nro 45. Egy Vörös Tokban Egy Szív forma nephretikus kü, mellyen Sídó vagy Török írás vagyon. Item ugyan azon Tokban két Bezovár meregh ellen való sima kü. Item egy fekete Pantlikán tizen két kisb s a közepin egy Öreghe Aranyban foglalt kövekkel rakott Nyakra való. Item egy tiszta arany barány Item egy darab arany termés, Item tiszta aranyban foglalt Boldogh Aszszony kiss Jesuskával való numizmája. Item egy kiss vékony vörös Pantlikán függő Gyáma — Item egy kiss vékony vörös Pantlikán függő Gyémántokkal rakott arany boglárocska, Item három rendű vékony arany Lánczon függő gyűrű forma karikácska, Item Ágát küből ki meczett fejecske. Item igen Szép hyacinthus forma kövekkel es gyémántokkal ki rakott egy násfa Item más Melyre való hyacinthus öreghe küvöl s körülöttő apro gyémántokkal rakott öreghe boglár. Item egy darab zöld Szív forma Szegetles Jaspis mellyen a Boldogh Aszszony képe a kiss Jesuskával vagyon. Item egy darab meczett Szép Vörös Christal. Item öszvő tekeredett termes arany.
- Nro 46. Más vörös aranyos Tokban két rendbéli övre való bogláros Násfa, az egyik igen Szép öreghe Rubintokkal, igaz Gyöngyökkel ki rakva. 2 arany boglárul való az másik igen igen Szép gyámántokkal s igaz Gyöngyökkel rakott öreghe s apróbb tiszta boglárakból álló, mind a kettőhöz igen Szép függő öreghe Násfa, egyik Gyémántos az másik rubintos es igaz Gyöngyös de a boglárakban némely Particulának leszedesivel notabilis fogyatkozások vannak.
- Nro 47. Egy fa tokban Ezüstel vertt fekete Páczolt fán Ezüstben foglalt kerekes kék öveghe Umbraculum.
- Nro 48. Egy Papirosban takarva Ezüstből való egy Szárnyas Angyal, más egy letörött Angyal fej, Item más aranyos Angyal.
- Nro 49. Két Fekete Páczolt fa rámában foglalt kepek. Egyik Sz. Sebestyén a másika Chresztus Urunknak igen Szép képe, a midőn a Kopersóban tétetett.

Almarium Sub Nro 56.

- Nro 1. Hat Unicornis Szarvak, négye Igen jó hosszu, ketteje rövidgebe.

Almarium Sub Nris 57 et 58.

- Nro 1. Egy Igen Szép Ezüst Pléhekkal vert fekete Páczolt olmariumocská a mellyet igen Szép kövekkel ki rakott, benne Lévd ivó edényekkel tiszta ezüstből való igen igen nagy aranyozott Bilikum; Item igen Szép öreghe Lapos Lazaris küből való két Szegetlű Ezüstben foglalt aranyos Palaczk. Item egy fa Tokban egy zöld küből való csésze, melynek az allya s két fülye aranyos, s zománczos rubintokkal rakott. Item Deskára vertt Ezüst Pléhen méltóságos Eszterhás familia czemere falra való Item egy fekete Páczolt oltár forma olmariumocskában egy Szép tornyos óra, Item Egy kiss vörös Tokban, Ezüstben foglalt Calcedon küből való

- csésze, Item más vörös Tokban Aranyban foglalt Jaspis kübül való Lábos Pohár, melynek a felső részén egy szép arany Pellicany egy fiával a melle rubintos, a Szárnya Smaragd.
- Nro 2. Egy vörös Tokban alól fölüll aranyban foglalt egy Calcedon névü kübül való Lábos Pohár.
- Nro 3. Egy vörös Tokban egy kék, Lapis Lazári aranyban foglalt, sraufos, zománczos, hat Szegetű Pohár.
- Nro 4. Egy Igen szép tiszta gyöngyből való csésze.
- Nro 5. Egy Vörös bársonyos Tokban aranyban foglalt Amaristus kübül való hajó forma Lábos Pohár, melynek kövekkel ki rakott fülei vannak, Egyike Letörvő találatott és a poharban papirosocskában be tetetett.
- Nro 6. Jaspis kübül való Egy Pár Szép Gyertya tartó
- Nro 7. Egy vörös Tokban igen Szép Topasiusbul való Ezüstben foglalt aranyos födeles Pohár.
- Nro 8. Más vörös Tokban ugyan Topásiusbul való hajó forma Csésze.
- Nro 9. Más vörös Tokban Jaspis kübül való Lábos Pohár.
- Nro 10. Más vörös Tokban ugyan Jaspis kübül való Lábos Pohár
- Nro 11. Egy kiss vörös Tokocskában aranyban foglalt szegletesre ki mecsett Topasius Labos Pohár
- Nro 12. Egy Ezüstben foglalt Calcedon kübül el-el törött kiss Poharacska.
- Nro 13. Egy Igen Szép Jaspis kübül való hat Szegetlesre mecsett, Ezüstben foglalt aranyos Sraufu Palacz.

Almarium Sub Nris 59 et 60.

- Nro 1. Egy forma 18 tiszta Ezüstből kivert gyümölcshöz való ki öreghjebb s ki kisebb csésze.
- Nro 2. Egy Igen igen Szép Ezüstbül Pártázatokra s nyolcz tekerekes oszlopokra csinált nagy Globisokon álló aranyos, mesterséges káztli, az alsó részében Tésztahoz való Ezüst eszközök és két ezüst tobak Pixi. Az második Contignatioban bizonyos masika ednyehany masentusokkal Együtt, a Harmadik felső contignatioban aprólékos külömb külömb féle tészta Ezüstbül való Tizenhárom darabbul álló eszközök.
- Nro 3. Egy vörös Tokban Ezüstben foglalt Jaspis kübül való aranyos talpas hajó forma Pohár.
- Nro 4. Más vörös Tokban ugyan Jaspis kübül Ezüstben foglalt Lábos kerekkes Aranyos Pohár.
- Nro 5. Vörös Tokban igen Szép Amthystus kübül való Lábos Pohár, mellyen három arany boglár foglalás vagyon.
- Nro 6. Vörös Tokban zománcos aranyban foglalt hat Szegetű Calcedon satus Palacz.
- Nro 7. Egy igen Szép talpas Turkises aranyban foglalt Agát Pohár.
- Nro 8. Egy fekete Szép zomanczos tiszta aranybul való Labos Pohár a Tetein artizcoka vagyon.
- Nro 9. Egy vörös Tokban aranyban foglalt igen Szép mecsett Lábos Christal Lábos Öveg.
- Nro 10. Más vörös Tokban két arany karikákban foglalt Calcedon névü Talpas Pohár.
- Nro 11. Egy vörös Tokban igen Szép Topasius hajó forma csésze Pohár.
- Nro 12. Egy Ezüstben Aranyban foglalt vörös aranyos Tokocskában, igen Szép hajó forma Calcedon Lábos Pohár.
- Nro 13. Aranyban foglalt küvel ki rakott Agát kiss Csésze.
- Nro 14. Egy vörös Tokban aranyban foglalt talpas Szürke kübül való csésze.
- Nro 15. Tiszta aranyban foglalt füles Calcedon kübül való igen Szép Csésze
- Nro 16. Gyümölcsös csészéket tartó két nagy Öregh Asztalra való tiszta Ezüst Servis.

Almarium Sub Nris 61 et 62.

- Nro 1. Egy vörös Tokban zománczos aranyban foglalt igen Szép Agát talpas törött Pohár.
- Nro 2. Egy fekete Tokban aranyban foglalt jaspis kübül való Pohár mely is törvő találatott.
- Nro 3. Egy vörös Tokban zománczos aranyban foglalt mecsett Topasiusbul hajó forma csésze.
- Nro 4. Egy Igen Szép zománczos aranyban foglalt Mecsett Topasiusbul való Pohár melyis törvő találatott.
- Nro 5. Egy Tiszta Topasiusbul való Szürke csésze.
- Nro 6. Egy vörös Tokban zománczos Aranyban foglalt vér kübül való lábos Pohár, mellyen két helen való töris találatott, de öszvő vagyon foglalva.
- Nro 7. Más vörös Tokban zománczos aranyban foglalt Jaspis kübül való födeles kánná, de Sub Nro 6 vagyon az megh Sub isto.
- Nro 8. Más Vörös Tokban egy zománczos aranyban foglalt Labos Jaspis Pohár
- Nro 9. Egy öregh vörös Tokban zománczos aranyban foglalt, igen Szép öregh Jaspis Lábos Pohár.

- Nro 10. Más Vörös Tokban ugyan zománczos aranyban foglalt Agát Lábos Pohár.
- Nro 11. Más Vörös Tokban ugyan zománczos aranyban foglalt fekete Jaspis Kübül való talpas Pohár.
- Nro 13. Más vörös Tokban ugyan zománczos aranyban foglalt Szürke Agát talpas Pohár.
- Nro 14. Egy Szürke Tokban Aranyos üstben foglalt rubint Szini Christal Csésze.
- Nro 15. Ugyan Vörös Tokban két arany Karikában foglalt Agát talpas Pohár.
- Nro 16. Fekete Paczolt, ezüsttel virágokra kivert rámában Velencej mecsett Övegébül való Tükör.
- Nro 17. Egy vörös Tokban Egy csoport fehér Kócsagh toll.
- Nro 18. Más Vörös Tokban Zománczos aranyban foglalt igen Szép Öregh Jaspis talpas Pohár.
- Nro 19. Egy hoszas réz Tokban a két vigén Öveg vagyon.
- Nro 20. Egy Igen Szép Alabastrumbul mosdó öregh medencze mosdó, a mosdó kánnának az allya küvel ki rakott.
- Nro 21. Egy Igen Szép két Contignatióra való mesterségesen föll épített magas türkös Ezüstös óra.
- Nro 22. Más fekete Pácztal fában foglalt Szép aranyos mesterséges óra, mely a Tetein kemény (!) vagyon.

Almarium Sub Nris 63 et 64.

- Nro 1. Palotában való tiszta Ezüst nagy Öregh gombos kövekkel rakott, nyolcz ki allo Szárnyával való gyertya tartó.
- Nro 2. Falra való három tiszta Ezüstbül ki verett Személyeket representalo, nagy quantitasban lévő Gyertya tartó.
- Nro 3. Három lábbon álló tiszta Ezüstbül való borhító Medencze.
- Nro 4. Egy fekete Pácztal tiszta Ezüsttel ki vertt Szép Káztli, melynek a Tetein egy tiszta Ezüstbül való Leányzót representalyo feligh fekvő Statua vagyon. Azon Castli jóléhet hogy jó Sulyos, de hogy kulcsa nem találatott in Statusquo hagyattatott.

Almarium Sub Nris 65 et 66.

- Nro 1. Egy vörös Tokban egy igen nagy mesterségesen Mecsekkel elaborált Ovidius fabuláit representalo Elefánt fogh.
- Nro 2. Egy más nagy horgas fehér Csontbul való antiquitas, melynek egy részei megh hasadt.
- Nro 3. Falra való három tiszta Ezüstbül ki verett igen Szép nagy Gyertya tartó.

Almarium Sub Nris 67 et 68.

- Nro 1^o Egy bágyogh tokban egy csoport igen Szép fekete Kócsagh toll.
- Nro 2^o Egy nagy Ember magassányi Monstrantia formára, tiszta Ezüstben foglalt tükörös óra. A' mellet egy kiss aranyos Gombocsa az Almariumban.

Almarium Sub Nris 69 et 70.

- Nro 1. Egy Zöld bársonnyal burított s külömb külömb féle drága kövekkel kirakott nyeregh kápával edgyutt
- Nro 2. Más Turkises, Ezüstös aranyos kapásos nyeregh
- Nro 3. Item más vörös és Zöld bársonnyal burított Turkissel s más Szép kövekkel ki rakott vörös bársonyos, kápával, ezüst csapával ékesített nyegegh.
- Nro 4. Igen Szép Ezüst materiával burított s drága kövekkel ki rakott Kápás Török nyeregh.
- Nro 5. Más Vörös bársonnyal burított arannyal s ezüsttel ékesített Török nyeregh, mellyhez Tatar Kengyel hozza hasonló egy Pár Puskatok vagyon.
- Nro 6. Item Egy Test Szinü bársonnyal burított, s arany fonállal ki veret kapaju nyeregh.

Almarium Sub Nris 71 et 72.

- Nro 1. Egy Aranyos alacson kerékded oszlopon álló Szép ruházatban, gyöngyel Lánczokkal, bubbyal föl ékesített Dáma Képe, melynek alatta musika vagyon.
- Nro 2. Egy Pár aranyozott büven Turkissel ki rakott, tiszta Elefant csontos ágyu, rajt flinta, Pistoly.
- Nro 3. Egy fekete Pácztal káztliban foglalt igen Szép óra.
- Nro 4. Egy tiszta Ezüst, csapa viragos aranyos helyban való Szép tör.
- Nro 5. Turkissel büven ki rakott Aranyos Ezüstös Egy bozogány.
- Nro 6. Egy fekete csapával burított tiszta arannyal Pántolt, s gyémántokkal ki rakott tiszta arany Maroklatu Szablya, edgynehány gyémánt héjával.

- Nro 1. Rubint és Turkiss kövekkel bőven ki rakott merő aranyos Szablya.
- Nro 2. Egy más merő aranyos Ezüst hovályú ott rengetű apró Turkissel és közben közben más kövekkel ki rakott Török Szablya.
- Nro 3. Egy igen Szépen Turkissel, s más kövekkel, merő tiszta Ezüst aranyos hovályú Török hegyes tör. melynek a végén a hevele törve találatott.
- Nro 4. Más tiszta arany Csapaval burított, Turkissel rakott hét boglar forma foglalásokkal ékesített igen Szép Szablya.
- Nro 5. Más Egy tiszta Ezüst hovályú Turkissel, nefreticus kövekkel, rubintokkal, smaragdussal ki rakott Aranyos Szablya, melyen arany fonállal vörös Szelyemből való Sinór vagyon.
- Nro 6. Más Egy Vörös bársony fogatú ugyan tiszta Ezüstből való hovályú Sok Drága kövekkel ki rakott Aranyos Szablya.
- Nro 7. Egy Szép Öreg Turkissel ki rakott tiszta Ezüst Aranyos bozogány.
- Nro 8. Egy Vörös bársonnyal burított, fogatjaira Ezüst, négy Pántban foglalt rövid Pallos, melynek a vasán Lajos király neve nagyon ráiszolva.
- Nro 9. Egy vörös bársonnyal burított, Turkissel ki rakott, zöld Sinóron függő bogláros Aranyos Szablya.
- Nro 10. Más Egy merő Ezüst Aranyos hovályú nefreticus és Turkiss kövekkel ki rakott Portaj Török Szablya.
- Nro 11. Egy igen Szép merő Ezüst Aranyos hovályú, nefreticussal és Turkissokkal ki rakott aranyos Török Pais.
- Nro 12. Egy Vörös bársonnyal burított Szebnél Szébb kövekkel ki rakott a maroklattyáig hét boglárával föl ékesített Szablya.
- Nro 13. Más Vörös bársonnyal burított Öreg Turkissel, s apró rubintokkal ki rakott hét bogláros Pántal ékesített Szablya.
- Nro 14. Más Egy vörös bársonnyal burított, nagy Turkissel, és nefreticus kövekkel ékesített két élő Portaj Török aranyos Pallos.

Almarium Sub Nris 73 et 74.

- Nro 1. Egy vörös bársonnyal burított eleje s hátullja Ezüsttel vert Smaragdral rakott vörös Selmes hevederrel, s Ezüst csatokkal való Portaj Török nyeregh.
- Nro 2. Más vörös bársonnyal burított Turkissel és nefreticus kövekkel ki rakott tiszta Ezüst Lengyel forma kengyelekkel való Portaj Török nyeregh.
- Nro 3. Más vörös bársonnyal Turkissel és nefreticus kövekkel ki rakott Portaj Török nyeregh.
- Nro 4. Egy zöld bársonnyal burított oreg Turkis és más szép kövekkel ki rakott Portaj nyeregh, melynek mind elein mind hátulán igen Szép Gyöngyházos Rósa vagyon.
- Nro 5. Egy Szép ezüsttel bé burított arany skofiommal ki varrott, elein hátulán nefreticus és Turkis kövekkel ki rakott két vont Ezüst, lefüggővel való ékes Portaj Török nyeregh.
- Nro 6. Az előbb megh írt vont Ezüstös és köves nyereghez éppen hasonló már Portaj nyeregh.
- Nro 7. Más vörös bársonnyal burított, nefreticus s öreg Turkissel ki rakott és kétféle lefüggő Szárnyai Skofiomal ki varrottak. Portaj aranyos Török nyeregh.
- Nro 8. Megint Vörös bársonnyal burított, Skofiomal ki varrott mar valamennyire viselt rajta lévő Szerszammal edgyütt való nyeregh.
- Nro 9. Más vörös bársonnyal burított, Sárga Skifiommal varrott Turkiss és nefreticus kövekkel ékesített, Portaj Török Aranyos nyeregh.
- Nro 10. Arannyal Ezüsttel igen Szépen ki varrott vörös bársonyos németh nyeregh.
- Nro 11. Ezen föllyeb nevezett nyeregekhez holmj aprólékos hozza való Széj Szerszámok.

Almarium Sub Nris 75 et 76.

- Nro 1. Külömb külömb féle Színű bársony Ezüst Aranyos boglárokkal ékessen ki verett Lóra való Török Janczikák, két Szárnyu tizen hét, Item Egyes négy.
- Nro 2. Egy kiss Asztalra való Tarka Selem Szünyegh.
- Nro 3. Más vörös Selem Posztóbul való Szünyegh, melynek Szegletin és közepin arannyal varrott virágok, Környös körül Pedigh arany csipke vagyon.
- Nro 4. Egy Viola színű bársonyos Paplan, s a közepe vont aranyos.
- Nro 5. Egy kék Posztóbul való Öreg asztalra való Szünyegh, Szegletin arannyal, s Ezüsttel varrott virágok, a közepin hasonló varrással egy Herczeghi Czimer.
- Nro 6. Egy ágyra való Coopert, a Széle kék Atlacza a közepe vörös bársony igen Szépen virágokra arannyal s Ezüsttel ki varrott.
- Nro 7. Más Egy Test Színű Ágyra való coopert Arany és Ezüst fonállal, külömb külömb féle szép virágokra ki varrott.

- Nro 8. Egy vörös Scarlatin Lóra való Skofiomal ki varrott Török czafrangh.
- Nro 9. Harom Egymáshoz hasonló közönséges vörös Posztóbul ki varrott Török nyeregh burított czafrangh.
- Nro 10. Két Egymáshoz hasonló sokféle színű Posztóbul ki varrott Török nyeregh burított.
- Nro 11. Egy Szeggefi Színű bársonyos Sárga vont aranyos réghi Paplan.
- Nro 12. Egy Viola színű bársonyos és vont aranyos réghi Paplan.
- Nro 13. Egy kék Atlacz Coopert körös körül Ezüst fonállal és Szelenel ki verett.
- Nro 14. Egy Vörös Posztóbul való sárga materiával bélet asztalra való Szünyegh arany, s ezüst fonállal varrott, vörös Tete-mes Ezüst fonállal való czafrangh.
- Nro 15. Egy Megy Színű bársony igen Szép Virágokkal arany s Ezüst fonállal ki varrott ágyra való Coopert.
- Nro 16. Egy Igen Szép Sok féle Színű materiakkal közben közben arany Ezüst fonállal ki varrott nagy Öreg Kárpit.
- Nro 17. Egy Egysz Ágyhoz való Testszínű Atlacz arany s ezüst virágokra igen Szépen kivarrott körös körül hozza tartozando czafrangjaival hat darabbul álló Superlat, hetedik darab az közül való czafrangh.
- Nro 18. Vörös Kamukából, Dobokra s Trombitákra való Palatinus Eszterhás Páll ezemerét representáló Coopertek.
- Nro 19. Vörös bársony Török Vánkos hej.
- Nro 20. Két Egy máshoz hasonló, arany s ezüst fonállal szütt s közben vörös bársonnyal Egvelített Török Vánkos hej.

Almarium Sub Nris 77 et 78.

- Nro 1. Hótt darabbul álló külömb külömb féle aranyos ezüstös, boglárokkal ki verett, Török Jancsikákhoz való le függő Szárnyak.
- Nro 2. Egy Lóra való tiszta Arany s Ezüst Skofiommal varrott, Turkissel, rubintokkal, s tiszta arany boglarakkal ékesített igen Szép czafrangh.
- Nro 3. Egy Viola Színű közben arany Suitásokkal Szövött Szárga Atlaczos Török Czafrangh.
- Nro 4. Egy arany s Ezüst fonállal, Öreg s apró virágokra ki varrott Vörös bársonyos Lóra való czafrangh.
- Nro 5. Egy Merő tiszta arany s Ezüst fonállal varrott Lóra való czafrangh.
- Nro 6. Más Egy arany Ezüst s Skofiommal merőn ki varrott, vörös bársonyos Török csafrangh.
- Nro 7. Egy Arany s Ezüst Skofiommal ki varrott Török csafrangh.
- Nro 8. Más Előbbennyihez egy hasonló Skofiomos Török csafrangh.
- Nro 9. Egy merőn arany Ezüst fonállal virágokra varrott csafrangh.
- Nro 10. Egy merő arany Ezüst Skofiomal ki varrott Török csafrangh, körös körül aranyos rójtokkal.
- Nro 11. Egy Vörös kamuka arany préml ékesített üstel nyomtatott.
- Nro 12. Egy Sötét megy színű bársonyos, igen Sok féle drága kövekkel ki rakott csafrangh, az közepén egy aranyos nap.
- Nro 13. Egy uj merőn arany, s Ezüst fonállal virágokra ki varrott csafrangh, két oroslán vagyon rajta ki varva.
- Nro 14. Egy Vörös bársony arany fonállal ki varrott ránccal együtt való csafrangh.
- Nro 15. Egy más vörös bársony, arany Ezüst fonállal ki varrott Selem, s ezüst fonállal ki varrott.
- Nro 16. Egy Igen Szép arany s Ezüst skofiommal nagy és apró Virágokra ki varrott, Ezüst s arany fonállal roital való csafrangh.
- Nro 17. Más Egy Vörös bársonyos Arany s Ezüst Skofiomal Szép Virágokra ki varrott Török csafrangh melynek a közepén kék Atlacza varrott Öreg Viragh vagyon.
- Nro 18. Egy Igen Szép merő Arany s Ezüst Skofiomal virágokra ki varrott aranyos roitos Török csafrangh.
- Nro 19. Egy Igen Szép merő arany s Ezüst Skofiomal hosszú virágokra ki varrott, a vége aranyfonálbul pödött rojtal való csafrangh.
- Nro 20. Egy merő tiszta vont Ezüst, Rubintos boglárokkal ékesített igen Szép Portaj csafrangh a mely Egészlen a lovat bé fűdi.
- Nro 21. Egy megy Színű bársonyos aranyos Ezüst boglárokkal ékesített Török Janczika.

Almarium Sub Nro 79 et 80.

- Nro 1. Egy fekete bársony Soknya Arany s Ezüst fonállal szép Virágokra ki varrott.
- Nro 2. Egy kék bársony Soknya igen Szépen tiszta arany boglárokkal gyémántokkal s igaz gyöngyökkel ki varrott vállostul.
- Nro 3. Egy Sötét kék igen Szép Soknya vörös Clarissal, s Arany s Ezüst fonállal varrott vállostul.

- Nro 4. Egy Vörös bársony Szoknya igaz Gyöngyökkel s arany fonállal ki varrott
- Nro 5. Egy Test Szinu bársony Szoknya Arany boglárókkal, Rubintokkal s igaz Gyöngyvel ki varrott Vállostul.
- Nro 6. Test Szinu Aranyos Ezüstös Virágos Prokát, Arany csépkével, het tiszta Arany Gombos nyári Mente
- Nro 7. Tiszta Sárga vont arany Ezüst csépkével, mellyen vörös Clarisos Rubintos Zománczos, ott arany Gombu nyári Mente.
- Nro 8. Kek bársony Arany s Ezüst fonállal varrott jaspis kübül, küs aranyos Rosáczkakkal való Nagy Gombu nyári Mente
- Nro 9. Egy Arany s Ezüst prémes, nyolcz pár Ezüstös aranyos, fehér Zománczos kapesos Vörös Atlasz Dolmány az Két Ujján Pedigh hat Pár Ezüst Kapocs.
- Nro 10. Egy fehér Virágos, Sarga vont arany francia Turkiszel, ott Pár Kapocsal együtt.
- Nro 11. Egy Test Szinu bársony, arany s Ezüst fonállal, igaz Gyöngyvel ki varrott, Gyémántokkal rakott 14 pár kapcsokkal való Dolmány
- Nro 12. Egy Vörös bársony arany s Ezüst prémel egészen be varrott Sziv formára Csinált Ezüst s aranyos Zománczos 9 Pár kapocsal való Dolmány.
- Nro 13. Egy igen Szép Sárga vont arany Dolmány igaz Gyöngybül való husz gombal, s mind Két felé annyi igaz Öregi gyöngy.
- Nro 14. Egy kék bársony, arany s Ezüst Csepkével egészben be varrott tiszta aranybül való Rubintos 18 Gombos Dolmány.
- Nro 15. Egy Test szinu bársony arany s Ezüst fonállal, s igaz Gyöngyökkel ki varrott Kilencz tiszta arany Rubintos gombokkal való nyári Mente.
- Nro 16. Oláh Érsek Urfi korában viselt tarka materiából Waló Dolmankája.
- Nro 17. Egy Vörös bársony vont aranyos Ezüst s arany fonállal hajo formára ki varrott Sövegh.
- Nro 18. Szeginy Eszterhás László, aki Török harczon el esett, annak nadrágja, üngő s Lábra valója
- Nro 19. Fekete Virágos bársony Dolmány aranyos Skofiomu tizen nyolcz gombal gomb s az nélkül
- Nro 20. Matyas Király Ifju korában viselt aranyos Szövéssel Selem tarka materiából való Dolmány.
- Nro 21. Leopoldus Császár a Midón Magyarország Királysághra föl koronaztatott, akkorbeli virágos vont arany Sarga Tafotával bellet Köntös Dolmánnyal együtt.
- Nro 22. Egy Tenger Szinu Selem postó arany s Ezüst csépkével premzet Szár gombos belletlen mente.
- Nro 23. Egy Viola Szinu bársony hat Skofiomos gombos belletlen mente
- Nro 24. Harmadik János Lengyel király: a' ki Becs alatt wala, Test szinu arany virágokra Szüitt apro arany gombos nyári menteje.
- Nro 25. Egy Test Szinu bársony aranyos Prémel varrott négy Klaris Rubint Köves gombu belletlen mente.
- Nro 26. Egy Zöld, bársony arany Ezüst Skofiomal Szüitt Szár gombos nyári mente.
- Nro 27. Egy Viola Szinu bársony belletlen Mente, 18 Pár Skofiomal Szüitt Szár gombokkal.
- Nro 28. Egy aranyos Ezüst virágos Test Szinu Prokát belletlen Mente Száz gombokkal.
- Nro 29. Egy fehér virágos vont arany nyári Mente Tizen egy Par hosszú Szaru gombokkal.
- Nro 30. A pogány Török által megh öletett Szeginy Eszterhás László Vörös Atlasz arany Prémel Pillangókkal és Gyöngyökkel ki varrott nyári Panczer Üngő.

Almarium Sub Nris 81 et 82.

- Nro 1. Egy Vörös bársonnyal burított aranyos Ezüstös Szablya.
- Nro 2. Egy Ezüstös aranyos Sok kövekkal ki rakott nyelű, Unicornis Szarvábül való Pálca
- Nro 3. Egy filigram Munkábül való tiszta Ezüst aranyos, három agu korbács.
- Nro 4. Mas Egy Zöld bársony nyelű Ezüstben foglalt Ezüst Trótbül való Egy Agu korbács
- Nro 5. Egy Tiszta Elefánt Csontbül való Vörös Pántlikás Pálca
- Nro 6. Egy fekete Pálca, mellet in Anno 1658-dik Esztendőben Üdvözült Méltóságos Herczegh Eszterhás Páll, egy nap Cselbül az Uyhely malmáig ki gyütt.
- Nro 7. Az follebb megh írtt nyereghez való sok külömb külömb féle kövekkal ki rakott fék, Szügyellő fék Szár, orozo, far matring és hasonló Egy Par Kengyel köves.
- Nro 8. Egy Jaspis nyelű aranyos csápás Ezüstben foglalt hővelő kész.
- Nro 9. Item Egy filegram Munkábül való, aranyos Ezüstös roitokkal walo három agu Korbács.
- Nro 10. Egy Igen Szép Ezüstben foglalt aranyos nad Pálca, melynek a' Tetein Igen nagy Topasius kü három 2 renden Pedigh Rubintokkal rakott wagoon.

- Nro 1. Item Egy hebaon fahoz hasonló Pálca, a' maroklattya igen Szép Turkisekkel ki wagoon rakva
- Nro 12. Szép Unicornis Szarvábül való Pálca melynek a' gombja Turkiss és Gránát kövekkal ki wagoon rakva.
- Nro 13. Illesházj Istvan Palatinus 1704 Esztendőbeli Pálczája
- Nro 14. Egy hosszú Rovás a' mellyen 4000 Török kezibül ki Szabadult keresztény raboknak Száma wagoon föll Meczve, kiket Eszterhás Miklós Szabadított a midón ÉrsekUjvárnál az Törököt megh werte.
- Nro 15. Egy Vörös bársonnyal burított, Aranyos Ezüstös Pallos
- Nro 16. Egy igen Szép aranyos kövekkal ki rakott 17 boglarokbül álló Török Öv
- Nro 17. Mas Egy Aranyos kövekkal ki rakott 26 Öregi s apro boglarokbül álló Török heveder öv
- Nro 18. Mas Egy tiszta virágos vont Ezüstös Rubintokkal ki rakott csatos heveder öv. Ezen premittalt Numerusokkal Signalt Almariumokon kívül még találtatott:
- Nro 1. Ugyan ezen fölleb írott 54-dik Numerus alatt való Almarium mellet Lévo ablaknál Egy négy Szegletű tornyos Öveghe alatt, egy négy Szegletű igen mesterséges üstös aranyos óra, a' fölöt Egy magas Ezüstös magas Columman a Boldogságos Szüz Statuája.
- Nro 2. Ugyan ezen moston Emilitett óras Statua alatt egy fekete fiarslagban, egy igen Szép Ezüstös Aranyos Plehel egészen megh vert négy oszlopon álló Asztal
- Nro 3. Ugyan azon ablakban egy Sellye Sékben ölte föll öltöztetett Üdvözült Herczegh Eszterhás Páll Palatinus Statuája.

Masodik utáma való Ablakban.

- Nro 1. Egy aranyos Ezüstös Tornyos Pirámisnek Első fiokjában Semmi Sincs.
- Masodik Fiaban Öreghej s aprobb 34 arany.
- Harmadik Fiaban harmincz hat idest 36 Ezüst Tallér, s Edgynihány féle moneta.
- Negyedik fiában is harminczhat idest 36 régi külömb külömb féle Ezüst moneták
- Ötödik Fiabanis harminczhat régi és ujj külömb külömb féle Ezüst moneta.
- Hatodik fiaban hasonló képpen 34 darab régi és új Öreghej s apro Ezüst moneta.
- Hetedik fiaban 34 darab régi és Uj Ezüst moneta.
- Nyolczadikban 36 darab apró Ezüst Pénz.
- Kilencedikben 36 apró Szerű Ezüst Pinz
- Tizedikben 36 merő apró Réghi és Uj Ezüst moneta
- Tizenkettődikben is mind azon Pogány 24 darab apró Ezüst Pinz
- Tizen harmadikban is 24 darabbul álló apró Ezüst régi moneta
- Tizen negyedikben is huszon négy Darab apró Pogány Ezüst moneta
- Tizenötödikben hasonló huszonnégy Ezüst moneta.
- Tizen hatodikban is hasonló 24 Réghi Ezüst Pogány Pinz
- Tizen hetedikbenis hasonló huszon negy Moneta
- Tizen nyolczadikban is 16 hasonló
- Tizen kilencedikbenis tizen hat hasonló
- Huszdikban is tizen hat hasonló.
- Huszonegyedikbenis 16. hasonló ó és új apro pinz
- Huszonkettődikbenis 8 tiszta Ezüst apro Pinz
- Huszonharmadikbanis hasonló nyolcz eszt pinz
- Huszon negyedikbenis nyolcz Ezüst Pénz
- Huszon ötödikbenis nyolcz Réghi apro Ezüst Pénz.
- Huszon hatodikbanis 4 hasonló apró Ezüst Pénz
- Huszon hetedikbenis 4 hasonló apro régi Ezüst Pénz
- Nro 2. Azon Piramis alatt lévő Cástliban s annak hasonló apro Fioczkáiban találkozott. Primo Az Felső Első Fiokban 143 Darabbul álló Réghi Pogány, Ezüst Moneta.
- Masodik fiábanis annyi Számu Réghi Ezüst moneta,
- Harmadik fiábanis Száz negyven 2 Hasonlo Ezüst moneta
- Negyedikbenis hasonló Réghi külömb külömb Ezüst moneta.
- Ötödikbenis 143 hasonló
- Hatodikbanis 139 hasonló
- Hetedikbenis 143 Öreghej s apro Moneta.
- Nyolczadikbanis 143 külömb külömb féle
- Kilencedikbenis száz negyven három idest 143
- Tizedikbenis száznegyven három idest 143
- Tizenegyetedikbenis Száznegyvenhárom idest 143
- Tizenkettődikbenis Száznegyven három idest 143
- Tizenharmadikbanis Száz negyven három idest 143
- Tizen Negyedikbenis Száz negyven három idest 143
- Tizen ötödikbenis Száz negyven három idest 143
- Tizen hatodikbanis Száznegyven három idest 143
- Tizenhetedikbenis Száz negyven három idest 143
- Tizen Nyolczadikbanis Száznegyven három idest 143

Mind azon Réghi Pogány Ezüst moneta.

Item Az Második Rendben és az alsó Fiókban mind azon tiszta Réghi Ezüst Pogány Moneta 143. Másodikbanis Száz Negyven három, Harmadikbanis 143, Negyedikbenis Száz negyven három –
Ötödikbanis Száznegyven három idest 143
Hatodikbanis Száz negyven három idest 143
Hetedikbenis Száz negyven három nyolczadikbanis Száz Negyven három idest 143
Kilenczedikbenis Száznegyven három idest 143
Tizedikbenis Száz negyven három idest 143
Tizen egyedikbenis Száz negyven három idest 143
Tizen kettődikbenis Száz negyven három idest 143
Tizen harmadikbanis Száznegyvenhárom idest 143
Tizen negyedikbenis Száznegyven három idest 143
Tizen ötödikbenis Száznegyven három idest 143
Tizen hatodikbanis Száznegyven három idest 143
Tizen hetedikbenis Száz negyven három idest 143
Tizen Nyolczadikbanis Száznegyvenkettő idest 142
Mind azon Pogány Réghi Külömb külömb féle Ezüst Moneta.

Ugyan azon második ablakban lévő alsó részen való Piramisnek Alsó Fiókjában 28 Rhene Pénz Másodikbanis Partim Ezüst Partim Rézből való 36 reghi Moneta. Harmadikbanis hasonló harminczhat darab Moneta Negyedikben harminczhat többire mind Ezüst réghi Moneta.

Ötödikben apró Szerű Réghi 36 darabból álló pinz Hetedikbenis mind azon apró réghi Ezüst Pénz Nyolczadikban, Kilenczedikben, Tizedikben, Tizenegyedikben, Tizenkettődikben, Tizen harmadikban, Tizen negyedikben, Tizen ötödikben, Tizen hatodikban, Tizen hetedikben, Tizen nyolczadikban, Tizen kilenczedikben, Huszadikban, Huszon Egyedikben, Huszon kettődikben, Huszon harmadikban, Huszon negyedikben, Huszonötödikben, Huszonhatodikban, Huszon hetedikben, Huszon nyolczadikbanis Közönségesen mind azon külömb külömb féle öregb, s apró Pogány réghi Ezüst Moneta.

Nro 3. Ugyan azon Piramis alatt Lévo Második Második Vörös Kásztlinak felső fiában 143 Réghi Ezüst Pénz Másodikban 143. Harmadikbanis 143, Negyedikbenis 143, Réghi apró Pinz, Ötödikben, Hatodikban, Hetedikben és Nyolczadikban mind azon Réghi magyar Pénz Kilenczedikben is garas és apró Pénz Tizedikben, Tizen Egyedikben, Tizen kettődikben, és Tizen harmadikban, Semmi Nincsen. Tizenegyedikben tizenégy Réz Pénz, tizen Ötödikben Üres.

Második Rendben lévő Első fiában külömb külömb féle réghi Ezüst apró Pénz 143, Másodikban is 143, Harmadikbanis 143, Negyedikbenis 143. Ötödikbenis 143, Hatodikbanis Száznegyven három, Hetedikbenis 143, mind azon Réghi apró Pénz. Nyolczadik, Kilenczedik, Tizedik, Tizen Egyedik, Tizen kettődik, Tizen harmadik, Tizen negyedik, Tizen ötödik, Tizen hatodik, Tizen hetedik, Tizen Nyolczadik, mind Üres.

Nro 4. Ezen fölbe szevezett Piramis alatt Lévo Vörös Kásztliban mellett Egy fekete Kásztlinak Egyik Rendén való felső fiában találtatott Egyhíány Réz Pénz, a többi azon rendben Lévo fia Üres, Másik rendet Pedigh föl nem nyíthattuk.

Nro 5. Ugyan Ezen Kásztli fölött egy fekete Tokban Ezüstös s aranyos, fa, melynek apró ágóin apró cseszékék, Madárkák és Egyéb Szép figurák vannak.

Harmadik Ablakban felső Riszről.

Nro 1° Egyeött Sráib risz forma Kásztli, melynek a fiokjaiban mind azon olvasók, képek, Religviák, aczél Pöcsétek, Üres Erszinyek és aprólékos Apácza Munkából való virágok vannak. Azon Kásztli fölött egy arany Rámában foglalt, Öveggel burított Xtus Urunk Pássióját representáló kép Üdvözült Máltáságos Herczegh Czimere alatta. Az Kép előtt Két Alabastrum forma Statua, Közepén Sz. Ferencz Statuája. Ugyan azon olmariumon egy Aranyos rámban foglalt Umbraculum a mellyen Anna Regina Magyarországh Királynéjának abrázattat representálja.

Nro 2. Azon Harmadik Ablakba alsó részről lévő Előbbennyi Almariumhoz hasonló ött fiokos Kásztlinak alsó fiókjában Öt aranyos Komornékoknak való Kulcs.
Item Egy óra Tok. Item Mestersigessen ki faragott négy Szegletű Táblácska Memoriam Mortis representans, Második fiókban Két musseli héjából mestersigesen ki csinált Abrazot, Item Egy haj Szinű tarka öv. Item négy Iskatala hármaban Apácza Munkával ekesített Tyukmonyak, negyedikben Egy Lovas Trombitás képe.
Harmadik Fiókban egy Töredezett aranyos Tokban, két öregb, gyemánt formára mecsett Topasius kü, s több holmi aprólékos kövek.

Item Egy Xtus Urunk Jerusalem Koporsojának Modelumja.

Item Egy kerékded Iskátulában három darab termék Cláris

Item Két Szép chrystal. Item Egy Gyöngy házzal ki rakott, kiss fa Eszköz.

Item Egy Sárga Tobak Pixis.

Item Egy kiss kerek Iskátulában egy tiszta Ezüst Pöcsettye Üdvözült Máltáságos Eszterhás Mihály Herczeghnek.

Item holmi töredezett Ezüst Gombos aprólékos öszvő Szeglett Ezüstöcskék, kövecskékkel együtt.

Item Egy bür Erszényben feles cseh gyemánt

Item Egy bizonyos álatnak a foga

Item Egy Pár Jáspis Kübül való késznyel

Item Egy darab Kü, mellyet Üdvözült Herczegh Máltáságos Eszterhás Pál Palatinus az Ujhely havas hegy Teteiről hozott volt le, az mint az mint hozza annectált czédulán lévő írasról ki teczik.

Negyedik fiában Egy könyv forma Tokocskában orvos-sághnak való apró öveg Palaczkocskák

Item egy Boldoghságos Szűz igaz Gyöngyre fűzött Scapulare

Item Christus Urunknak egy Módelája.

Item Egy Kerek ustrindus öveg.

Item Gyöngy házzal ki rakott egy Török Tükör, két fűző egy borosta.

Item egy darab gömbölyű forma Mecsett Chrystal.

Item Gyöngyházzal ki rakott kiss Iskátulában

Báthory István Lengyel Király effigiesse.

Ötödik fiában három Indiai írott csésze

Item Egy aranyos orának való üres Tok.

Item más Négy Szegletű Aranyos Tok

Item Egy Jerusalemi rében foglalt fa Ezüst dupla.

Item Egy Christal öveg olvasó

Item Egy hasonló övegbl elaborált Subtilis kiss könyv.

Item bizonyos Töredezett Crucifixus.

Item két darab Mineralis Érczek

Nro 3° Item Azon föllyeb Említett Kásztli, avagy Almarium fölött Egy aranyos rámban foglalt s öveggel burított Szép feszület, az előtt két Alabastrum forma Statua.
Item Valamely fene Álatnak Két rettenetes iszszonyu nagy fogaj.

Item két csiga,

Item Egy Sisakos ábrázatu, magyarótörő Masculus

Nro 4. Item Egy kiss két szármu háromláb álló Asztalocska.

Nro 5. Egy hat Szegletes kiss kő Asztalocska.

Nro 6. Egy Nagy Szegletű Öveghez fierslagban egy Basiliscus, s egy Anathematizált kicsiny Sárkány, az mint az hozza annectált czédulán Lévo írásból kitéczik.

Az negyedik Ablakban.

Nro 1° Két tiszta Ezüst Plehel merőn ki werrett nagy Öregh gyertya tartó.

Nro 2. Két Egy máshoz hasonló tiszta Ezüst Plehékkel merőn ki werrett, Vörös, Ezüst arany fonállal varrott bársony, vánkös, háts Zellye Ség

Nro 3. Egy kiss három Lábu Asztalkán Lévo oszlopokkal igen igen Mestersigessen Musikával csinált, alkalmas Öregh fehérre Páczolt fában foglalt óra, melynek a fiókjában tén-tához való holmj Szükséges Eszközök vannak. Két felől Pedigh két Szerecen Statua, és fölül más egy Umbraculum keziben tartó Statua vagyon.

Ötödik és Utolsó Ablakban

Nro 1. Egy Négy Szegletű Gibsz kübül való Asztal, melynek egyik Szeglete ell hasadott, közepin Eszterhás Pál Palatinus czémere vagyon.

Item a fölött aranyos, igen Szépen ki faragott s mestersigessen csinált rámban foglalt Aniciána Csodálatos Boldoghságos Szó Máriaának nagy öveggel bé burított képe vagyon.

Nro 2. Két mages kü Egyik a' másíknál nagyobb.

Nro 3. Item Egy Ezüst Laminából ki vertt holnap Számokat és Napokat mutató falra függő Táblácska.

Nro 4. Egy aranyos kövekkel környül rakott rámban foglalt Keretes Tükör.

Egy Tárház Ajtajánál a' mint ember le megy jobb kéz felé egy fekete fierslagban, tiszta Ezüst Pléhékkel merőn ki verrett Aranyos Asztal.

Ezen Említett verrett Aranyos Asztal fölött találatott fekete Páczolt fában foglalt igen igen Szépen Elaborált tornyos mestersigess Musikás óra, melynek az allyában Instrumentumis vagyon.

Mindenestül Pedighlen, az Említett Öregh Tárházban Öreghjeb, s apróbb foglalásban és a' nélkül való Képek, Czemek, Mindenestül találtattak Száz hét.

Item Ugyan az fölleb megh irtt Öregh Tárház ajtaja mellett belől Két felől fabul faragott, két fél Unicornis Szarvastul. Item Ultimo ugyan azon Tárháznak bőtozattyara föl men-vén találtunk külömb külöf féle Tengeri álotokat, ötven négy Darabbul álotokat, És más réghi Antiqwtásokat Rari-tásokkal Edgyütt.

Inde Nos super peracta perinserta rerum Antiquitatum clenodiorum aliorumque in prespecificata domo Thesauraria Fraknensis repertorum mobilium inventatione et secundum insertam normam facta conscriptione praesentes literas Nostras jurium intro denotatorum dominae Principisae et dominorum comitum exponentium futura pro cautela deseruituras extradantas duximus et concedendas communi svadente justitia die 6. Januarii 1725 Sigismundus Paszeny Judl. Comit. Soproniensis s.k. P. H. Alexander Toth Jurassor I. Comit. Soproniensis s.k. P.H.

RÓTH MIKSA (1865–1944) A MAGYAR ÜVEGABLAK-MŰVÉSZET FÉNYKORA

A 19. század végén a magyar üvegablak-művészet nemzeti és internacionális témákat változtatva alakult ki. A fejlődésben döntő fordulatot hozó Róth Miksa, apja Róth Zsigmond örökébe lépve, 1884-ben alapította meg üvegfestészeti intézetét.^[1] Az első magyarországi próbálkozásokra, a fertőrákosi és a soproni üvegfestőműhelyben, valamint Kratzmann Ede Országos Üvegfestészeti Intézetében készült alkotásokra a romantika és neogótika archeológiai szemlélete nyomta rá bélyegét.^[2] Célkitűzésük az elpusztult üvegablakok forma- és színvilágának felidézése volt. Róth Miksa megbízásainak jó része is „restauráló” feladat, az adott templom stílusához alkalmazkodó, historizáló mű lesz.

Műhelye megalapítását 1883-ban tanulmányút előzte meg, melynek során felkereste a középkori üvegablak-művészet jelentős emlékeit. A többségükben apró, alig kivehető jelenetekből összeszőtt román stílusú és gótikus üvegablakokat a fényjáték tárgy nélkülivé, szinte anyagtalanná teszi. A fénymisztika jelentős eleme marad az új üvegablak-művészetnek is, mely két ellentétes hatás, a reneszánsz képi konvenció és a középkori üvegablakok szőnyegszerű dekorativitása között ingadozott, melyhez új elemként társult a magában az anyagban és technikában rejlő formaelemek absztrakció felé hajló kiemelése. Róth Miksa tanulmányúton készült másolatai, például a marburgi katedrális üvegablakrészlete azt mutatja, hogy nem az egész dekoratív színességét igyekezett visszaadni, inkább egy-egy figurát emelt ki a hatalmas együttesből. Tapasztalatait elsősorban korai, historizáló műveiben kamatoztatta.^[3]

A neogótikus formálás jegyében készültek első itthoni művei, a Steindl Imre megbízásából készült máriafalvi templom (1887), majd a budapesti belvárosi templom apszisába tervezett üvegablakok (1889). Az Országház üvegablakai és kupolaterve már többféle történeti stílus kombinációjából született.^[4] A Millenniumra készült „Vajdahunyadi vár” előszobáját, királyi lakosztályát és kápolnáját az ő üvegablakai díszítették.^[5] Magyar szent királyokról készült sorozata tökéletesen belesimult a hazai historizáló hagyományba.^[6]

A század utolsó éveitől a nagypolgári lakások díszítésére szánt üvegablakokon és üvegmozaikokon dekoratív formálású virágmotívumok, tájak tűntek fel. Az üvegablak a belső berendezés fontos elemévé válik, szín és formavilága, a berendezés többi tárgyához hasonlóan, az egységes összehatást szolgálja. A szecessziós ornamentika uralkodóvá lesz, nyugtalanul kitágítva az egyes tárgyak határát, egységgé kovácsolva az enteriőrt. Az új formanyelv első jelentős darabja Róth művében Alphons Mucha 1896-os, a Salon des Cents XX. kiállítására rajzolt plakátja nyomán készült.^[7] Eugène Grasset kecses nőalakjainak hatása is érződik néhány korai üvegablaktervén,^[8] míg a francia art nouveau középkori üvegablak technikát idéző, cloisonnizmusnak nevezett iránya, Róth művében is, csupán dekoratív tanulságaiban van jelen.

A pályáján bekövetkező fordulat, a historizmussal való időszakos szakítás elsősorban a Tiffany-üveg megismerésével hozható kapcsolatba. 1897-ben ismerte meg

Karl Engelbrecht hamburgi üvegfestőt, aki műveiben már a Louis C. Tiffany által felfedezett „amerikai üveget” („favril glas”) alkalmazta. Először ő látta el Róth Miksa műtermét az új üvegfajtaival.^[9]

Louis C. Tiffany 1893-ban a chicagói kiállításon mutatta be az általa felfedezett opalizáló üveget.^[10] A középkori technikát követő ólomkeretbe foglalt antik üveg, vagy a silányabb üvegre zománcfestést alkalmazó technikák helyett új, az anyagszerűségnek jobban megfelelő módszert alkalmazott. A Tiffany-féle üveg sajátossága, hogy magának az anyagnak különböző felületi részei (sima, recézett, szemcsés, hullámos) határozzák meg a kompozíciót. Gyakran az üveg márványos erezése rajzolja ki az ábrázolt virágmotívumok rostjait, erezetét.

Róth Miksa új, a dekoratív formálást tükröző elveit a következőképpen fogalmazta meg: az üvegfestő „... a természetesen színezett üvegből alkotja meg, mozaikszerűen alkotott képét, amelynek erőteljes kontúrjai gyanánt az összekötő ólmot használja fel, és csakis egyes finomabb rajzokat, mint például az arc, kezek, stb. kontúrjait festi meg”.^[11] A Tiffany-féle módszert Róth Miksa alkalmazta először az Osztrák–Magyar Monarchia területén. 1898-ban a Magyar Iparművészeti Társulat karácsonyi kiállításán bemutatott Hattyús üvegablakát már Tiffany-üvegekből készítette.^[12] Róth Miksa honosította meg Magyarországon az üvegmozaik technikát is. 1899-ben az opalescens üvegek és üvegmozaik technika alkalmazásáért elnyerte az iparművészeti aranyérmet.

Róth Miksa opalizáló üvegből készült ablakai rendkívül változatos, a szecesszió nemzetközi eszköztárából biztos kézzel merítő alkotások. A szecessziós szimbolika számos motívumát beépítette tájképes, hattyús vagy csupán florealis motívumokból felépített üvegablakaiba. Az 1899-ben készült Párka és az 1900-as párizsi kiállításon ezüstérmét nyert Felkelő nap és Pax címet viselő vegyes technikával készült (üvegmozaik és Tiffany-üveg) művei erősen szimmetrikus felépítésűek.^[13] A geometrizáló hajlam, s az antik mitológiára utaló alakok beépítése az osztrák és a német szecessziós üvegablak-művészetel rokonítja művét. Apollón és Artemis c. üvegablak párja az antikizáló irány legsikerültebb darabjai közé tartozik.^[14]

Számos művét a „magyaros szecesszió” körébe kapcsolhatjuk. Népművészeti motívumot dolgozott fel Tulipános majolika frizén.^[15] A népművészeti motívum dekoratív átfarmálásának útján kevésbé sikeres próbálkozás volt az 1901-ben, az Iparművészeti Társulat karácsonyi kiállításán bemutatott Tiffany-üvegből készült Ilíomos tájkép, mely népművészeti motívumokra utaló kerekével diszsonáns összehatást eredményezett.^[16] Az ugyanitt bemutatott üvegmozaik kandalló a szecessziós formakincs könnyed és magas színvonalú felhasználását mutatja, melyet a vonal szabad játékaival szemben geometrizáló összefogottság ural.^[17] 1900-ban készült Gránátalmás mozaikján, a Tulipánoshoz hasonlóan, dekoratív frízbe rendezi a plasztikusan kiemelkedő gyümölcsformákat.^[18] A Zsolnay-féle eozin felhasználásával kialakított motívumot, a számos hasonló formai megoldású mű közül kiemeli a lüszteresen csillogó anyag szépsége. Megint más



1 Róth Miksa: *Felkelő nap* 1900. Bp. Mgt



2 a, b Róth Miksa: *Egyházi zene, Világi zene* 1913. Marosvásárhely, Kultúrpalota

oldalát, a szecessziós szimbolika ismeretét mutatja az aesthetic Style szimbolikus virágát megjelenítő üvegablakán, a Napraforgókon [19].

Az anyagszerű, a formák és színek gazdagságában bőzöző gyümölcsfrizek, tájképek, dekoratív mustrák mellett vallásos tematikájú műveiben fokozottabban érvényesítette szimmetrikus szerkesztésre és bizánci előképek nyomán frontális beállításra építő kompozíciós módszerét (Krisztus, Angyali üdvözlés 1903, Madonna 1906 előtt, Patrona Hungariae 1907). De számos a technikának ellentmondó műve is született: a Deák Mauzóleum székely Bertalan festményének mozaikátíratát, a Szent István-templom (Bazilika) Lotz, Benczúr, Deák Ébner és Vastagh György festményei nyomán készült mozaikjai 1905).

Róth Miksa az 1900-as párizsi világkiállítás óta szinte minden jelentős külföldi és magyar kiállítás résztvevője és díjazottja volt [20]. Majoros (Mayböhm) Károly, illetve

Majoros és Bátty, Forgó J. és társa, Waltherr Gida, Bosnyák és Várnay mellett a Róth-műhely kapta a legtöbb s legrangosabb megrendelést. Róth-Miksa egyre nagyobb műhellyel dolgozott. Vázlatfüzetek, kartonok százai jelzik a sokféle stílusban, a historizáló motívumokhoz egyre nagyobb dekoratív szabadsággal nyúló, mindig magas technikai színvonalú műveket létrehozó műhely munkáit.



3 Nagy Sándor címlapterve egy kiadatlan közös albumhoz 1914 körül

Mind a korabeli nagypolgári lakások, mind a gyakran csak felületi díszítésükben dekoratív középületek jellegzetes, szinte elmaradhatatlan tartozéka lett az aranyos csillogású, tüzes színekben ragyogó üvegmozaik és üvegablak. A Róth Üvegfestészeti Műterem készítette, többek közt, a kecskeméti Városháza (1899), a budapesti volt Sonnenberg-bérpalota (1906) és a Pannónia Szálló (1899), a Kerek-téri Babocsay-villa (Népköztársaság útja 127.) üvegablakait. Új lehetőségekkel is kísérletezett. Az Iparművészeti Társulat 1902-es karácsonyi kiállításán cementbe ágyazott dombormű hatású mozaikot mutatott be. 1905-ben játszó gyermekeket ábrázoló frízt tervezett a Dob utcai iskola homlokzatára. [21]

Legfontosabb munkái közé tartozik a Zeneakadémia üvegmozaik és üvegablak díszje (1907), a salgótarjáni részvénytársaság homlokzati üvegmozaikja (1907), Lechner Ödön Posta-takarékpénztárának homlokzati díszje, a Kernstok Károly terve nyomán készített Bajza utcai volt Léderer-bérpalota homlokzata (1903). De készített bizánci stílusú mozaikokat is, Kölber Dezső terve nyomán, a Kerepesi-temető Kossuth-mauzóleumába (1909 előtt). Vajda Zsigmond kartonjai után készültek a Széchenyi-fürdő előcsarnokának a ravennai mozaikok kék-arany harmóniáját utánzó mozaikjai (1913). Számos banképület üvegablak- és mozaikdíszét kivitelezte a műhely: Magyar Általános Hitelbank (1914), Pesti Hazai Takarékpénztár (1915), az Osztrák–Magyar Bank palotái (1917) és a Nemzeti Bank.

Legnagyobb szabású munkája a mexikói Teatro Nacional mennyezet-üvegfestménye, Apollo és a kilenc múza volt, amelyet Maróti Géza tervezett [22]. Számos magyar és külföldi egyházi megrendelést is kapott a műhely. [23] Közülük kiemelkedik a fásori evangélikus templom homlokzati mozaikdíszje (Gorkij fasor), melyben hű tolmácsolója Árkay Aladár erősen stilizáló stílusának, a motívumokat geometrikus formákig leegyszerűsítő dekoratívizmusnak.

Róth Miksa a kor szinte minden jelentős üvegablak-tervezőjével kapcsolatba került. A francia art nouveau tanulságait művébe építő Rippl-Rónai terve nyomán készült az Andrássy-ebédlő egyik üvegablaka, [24] s a Japán-kávéház telefonfülkéjének Tiffany-üvegekből formált virágos ablakai (1904 körül). [25]



4/a. Burne – Jones Szeráf, üvegablak karton. Birmingham, City Art Gallery

A leghosszabb és leggyümölcsözőbb együttműködés a gödöllői műhely alkotóival alakult ki. Amit Morris üvegfestőműhelye jelentett a Preraffaelitáknál, azt jelentette Róth Miksáé a gödöllőieknek. Az 1910-es évek elején egymás után készültek műhelyében Körösfői-Kriesch Aladár és Nagy Sándor üvegablaktervei. Első közös munkájuk a Nemzeti Szalon üvegablak-együttese volt 1907-ben. Ezt követte a velencei Magyar Ház üvegdisze: Attila lakomája (Nagy Sándor terve nyomán) és Attila történetét megjelenítő mozaikjai (Körösfői-Kriesch Aladár tervei nyomán). Ezek az első nagy jelentőségű művek elpusztultak.

Körösfői-Kriesch erősen sikban tartott kompozícióját, szikár grafizmusát étellel töltik meg a színek a budapesti Papnevelő Intézet oratóriumában ma is látható Jó pásztor üvegablakon (1918). [26] Nagy Sándorral több preraffaelita ideálportréra emlékeztető kabinet üvegablakot készítettek, a Leányfej és a Nővérek című, valamint egy Kisfaludy-versre készített kompozíciót. [27] Közös művük volt a Drucker-villa Csongor és Tünde üvegablaka —



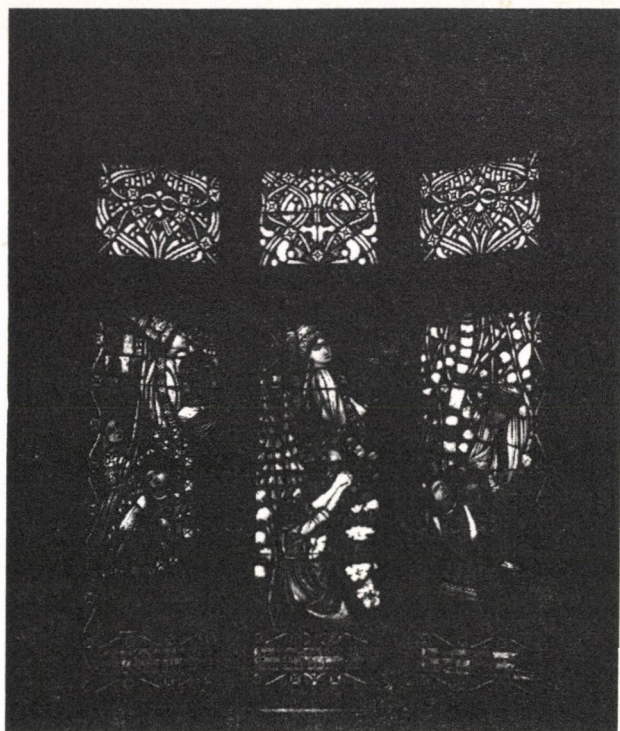
4/b. Nagy Sándor—Róth Miksa: Madonna. 1912. k.



5/a. Josef Mehoffer: Hit, remény, szeretet. Üvegablak-vázlat. 1901. Płock, Helytörténeti Múzeum

lebegő, filigrán alakjainak megformálásában már az art déco is érezte hatását (1920).

A gödöllői műhely vezető mestereinek és Róth Miksa munkásságának is kiemelkedő fejezete a marosvásárhelyi Közművelődési Ház üvegablak és mozaikdisze (1913). [28] A Tükörteremben Thoroczky Wiegand Edének a „magyar mitológia” kedvelt alakjait, helyszíneit népmesei színekkel megjelenítő üvegablakkartonjait és Nagy Sándor székely népballadákat megfogalmazó terveit kivitelezte.



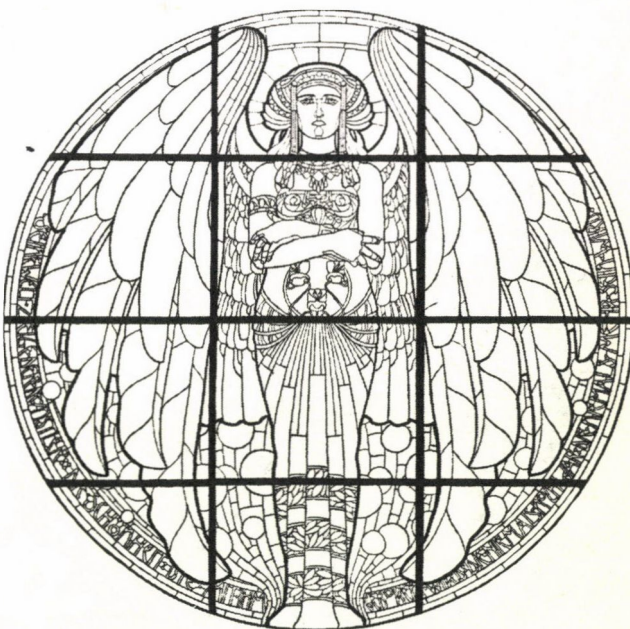
5/b. Nagy Sándor—Róth Miksa: Budai Ilona. 1913. üvegablak. Marosvásárhely, Kultúrpalota



6/b. Róth Miksa: Üvegablak. 1897. Bp. mgt.



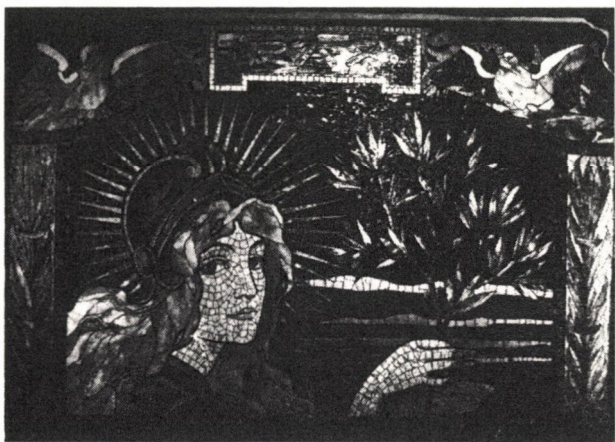
6/a. Alphons Mucha: A Salon des Cent XX. kiállítása. 1896



7/a. Koloman Moser: A művészet. Üvegablak a kiállítási épületből. Közölve: Ver Sacrum, II. évf. 7. füzet



7/b. Róth Miksa: Párka. 1900 előtt. Ismeretlen helyen



8. Róth Miksa: Pax. 1900. Bp. Mgt.

A marosvásárhelyi együttesről a legnagyobb elismeréssel nyilatkozott a magyar és a külföldi kritika. A kor-
szak legjelentősebb üvegfestészeti kézikönyvében is köz-
öltek róla reprodukciót. Nagy Sándorral való együttmű-
ködéséből született meg a lipótmezei kápolna hat üveg-
ablaka is 1914-ben, mely elérte, sőt több vonatkozásban —
elsősorban egységes összehatásával — túl is szárnyalta a
marosvásárhelyi üvegablakok egyedülálló teljesítmé-
nyét.[31]

Róth Miksa a századfordulón fellépő új formai meg-
oldásokkal kísérletező tervező-kivitelező művészek közé
tartozik. Későbbi tevékenységét is a századfordulóra ki-
alakult dekoratív stílusa határozta meg. Az első világ-
háború utáni munkái többsége állami és egyházi megren-
delésre készült reprezentációs feladat, melyet egy már
végeképp megmerevedett ízlés diktálta historizáló manírral
jellemmezhetünk.[32] Üvegablak- és díszítőfestészeti meg-
bízásait azonban továbbra is kiemeli az átlagból a magas
technikai színvonal és az épület stílusához alkalmazkodó
szín- és formavilág.

Gellér Katalin



9/a, b Róth Miksa: Apollón és Artemis. 1910-es évek.
Iparművészeti Múzeum

- 1 Róth Miksa. Egy üvegfestő emlékei. Budapest, 1942. 33. l.
- 2 Az első üvegfestőműhelyt Simor János győri püspöki nyaralóban hozták létre. L. Prokopp Gyula. A fertőrákosi üvegfestőműhely és Willing József Soproni Szemle, 1956. 2. sz. 179–182. l.
- 3 A következő műhely 1857-ben Vermest Ágost vezetésével, Sopronban alakult, mely egyik központja volt a helyreállított műemlék épületeket üveglablakkal ellátó kisebb műhelyeknek.
- 4 Az üvegfestészet magyarországi meghonosítására jelentős támogatást kapott Kratzmann Ede. 1878-ban alapított Országos Üvegfestészeti Intézete mégsem hozott döntő fordulatot a magyar üveglablakművészet fejlődésében. Az általa, a budavári Nagyboldogasszony-templomba, Székely Bertalan és Lotz Károly tervei alapján kivitelezett üveglablakokon csak halvány nyomát találjuk a kartonokon feltűnő dekoratív kezdeményezéseknek.
- 5 A kassai dóm üvegfestményeinek restaurálása 1896 előtt, a kőszegi templom 1893, a budapesti Üllői úti Órokimadás-templom 1893 (elpusztult), a budapesti Erzsébetvárosi-templom: 1893–97 a készthelyi plébániatemplom: 1896 előtt.
- 6 Róth Miksa Steindl Imre utasításai szerint készítette a terveket, s az erre a célra egyesült Róth és Forgó cég kivitelezte. Építő Ipar, 1896, március 4. 81. l.
- 7 A millenniumi kiállítás kritikusa kiemelték a többi üvegfestő mester, Kratzmann Ede, Forgó J. és társa, Ligeti Sándor, Pór Sándor közül L. Ráth György–Györgyi Kálmán: Az iparművészet 1895-ben Budapest 1896; Csizik Gyula: Az üvegfestés. Magyar Iparművészet, 1897. 185–188. l.
- 8 Az első magyarországi üvegfestőműhely legjelentősebb alkotása, a Wilfing József által kivitelezett Hédvári-kápolna volt, üveglablakain magyar szentek ábrázolásával. Storno Ferenc a budapesti Ferencvárosi-templomba tervezett üveglablak kartonjain Ipolyi Arnold intenciói alapján, alkotta meg a magyar szentek ikonográfiai rendjét. A kitűzött programot folytatta 1901-ben Glaser János és Székely Árpád is. L. Dr. Czobor Béla: A Budapest-ferencvárosi r. kath. plébánia templom üvegfestési ablakainak kartonjai Magyar Iparművészet, 1901. 24–33. l.
- 9 Róth Miksa üveglablaka egy Mucha-plakát nyomán. 1897. 60 × 59 cm. Budapest, Kis Horváth László tulajdona Említve: Magyar Iparművészet 1897–98. 262. l.
- 10 Róth Miksa: „Opaleszcens ablak”. Reprodukálva Új Idők, 1903. IX. 10. sz.
- 11 Róth Miksa id. mű 40. l.
- 12 The Arts of Louis Comfort Tiffany and his time. Sarasota, Florida, 1975; Koós Judith: The effect and works of L. C. Tiffany in Hungary. Acta Historiae Artium, Budapest, 1969, 1–2. sz. 199–225. l.; Koós Judith: Magyar art nouveau üvegek. Művészettörténeti Értesítő, 1971. 1. sz. 31–37. l.
- 13 Róth Miksa: Modern művevezések amerikai opalizáló üveglablak. Építő Ipar, 1898. 22. évf. 294. l.
- 14 Róth Miksa: Hattyús üveglablak. Ismeretlen helyen. Reprodukálva: Lyka Károly: Az üvegfestés. Az Iparművészet Könyve, Budapest, 1905, 292–293. l. XXIX. melléklet.
- 15 Róth Miksa: Párka (1900 előtt). Ismeretlen helyen; Felkelő nap (1900), vegyes technika, 170 × 75 cm. Budapest, Róth Amália tulajdona; Pax. (1900), vegyes technika, 85,5 × 135 cm. Budapest, Róth Amália tulajdona.
- 16 Róth Miksa: Apollón és Artemis üveglablak, 47,5 × 68 cm. Iparművészeti Múzeum.
- 17 Róth Miksa: Tulipános friz (1900 előtt), majolika, 61 × 72 cm. Budapest, Róth Amália tulajdona.
- 18 Róth Miksa: Liliomos üveglablak (1901), 226 × 127 cm. Budapest, Róth Amália tulajdona.

- 19 Róth Miksa: Regnőzök kancsallo. 1901. Budapest Róth Amália tulajdona.
- 20 Róth Miksa: Granátomlás üvegműve. 1900. 69 × 110 cm. Budapest, Róth Amália tulajdona.
- 21 Róth Miksa: Napraforgók üveglablak. 1901. 43 cm. Budapest, Róth Amália tulajdona.
- 22 Róth Miksa: torinói világkiállítás (aranyérem), 1904, St. Louis Grand Prix, 1906-ban Patrona Hungariae mozaikjával szerepelt a milánói világkiállításon. Az 1911-es torinói világkiállítás magyar pavillonjának nagy és kis kupoláját Greff Lajossal és Bánszky Sándorral együtt készítette. A bécsi vadászati kiállítás üveglablakai is jórészt a Róth-műhely alkotásai voltak (Szent Hubertusz. 1910).
- 23 Mozaikművészet iskolátronton. Modern művészet 1905. I. évf. 1. sz. 59–60. l.
- 24 Lyka Károly. Maroti Géza. Magyar Iparművészet, 1920. 61–63. l.; Ivánfy Balogh Sára. Magyar művész munkája Mexikóban. Művészet, 1964 december 24–27. l.; A színpadnyílás fölötti mozaikot Zsolnay-féle ezüst felhasználásával készítette Körösfői-Kriesch Aladár terve nyomán.
- 25 Néhány fontosabb üveglablak és mozaik munkája: Kőbánya, Szent László-templom 1899 körül Roskovics Ignác és Vajda Zsigmond kartonja után; Budavári palota, Szent Zsigmond-kápolna, Terézvárosi Szent Erzsébet-templom. 1901 előtt (Palka József és Walther Gida kivitelezte a többi ablakot); Nyíregyháza plébánia-templom 1904, Pesterzsébeti Órokimadás-templom: 1909 előtt, Pannónia, a székesegyház mozaikhomlokzata 1909. Néhány fontosabb magyar munkája mellett üveglablakot készített az oslói Fagerberg templom részére (Krisztus feltámadása): 1903, Hága, királyi palota (Nagy Sándor terve után).
- 26 Ivánfy Balogh Sára: Rippl Rónai iparművészeti elvei és iparművészeti tevékenysége kiadatlan levelei nyomán. I–II. Művészettörténeti Értesítő, 1963. XI. évf. 2. sz. 168–190. l.; 1964. XIII. évf. 4. sz. 263–278. l.
- 27 Rippl Rónai József – Róth Miksa. A Japán kávéház telefonfülkéjének üveglablaka. 1910 körül. Iparművészeti Múzeum.
- 28 Körösfői-Krieschsel közös műve a Kerepesi temető árkados sírboltjainak egyik kupolamozaikja. A többi kupolat Dudits Andor, Stein János és Vajda Zsigmond tervei nyomán készítette.
- 29 Nagy Sándor – Róth Miksa: Leányfej. 1910 körül, átm.: 30,5 cm. Budapest, Róth Amália tulajdona; Nővérek. 1910 körül, átm.: 41 cm. Budapest, Róth Amália tulajdona, Kisfaludy-ablak. 1910 körül, 62 × 47,5 cm. Budapest, Róth Amália tulajdona.
- 30 L. Geller Katalin Nagy Sándor üveglablak-művészete és történeti előzményei. Ars Hungarica, 1977. 2. sz. 251–266. l.; Le vitrail d'art nouveau hongrois. Quelques données sur les problèmes des courants principaux. Annales du 7^e congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre. (Berlin – Leipzig 1977), Liège, 1978. 413–419. l.
- 31 J. L. Fischer. Handbuch der Glasmalerei. Leipzig, 1914. Tafel 130.
- 32 Fieber Henrik: Üvegfestészet. Budapest, c.n. 34. l.
- 33 Nagy Sándor üvegfestményei és kézimunkái. Magyar Iparművészet, 1917. 147. l.; The Studio (Elek Artúr cikke), 1927, Vol. 93. Nr. 406, 61–62. l.
- 34 A húszas és harmincas évek ismertebb alkotásai közé tartozik: a Vágó József tervezte Ostrom utcai villa fürdőszoba mozaikja: 1928; a szegedi Fogadalmi-templom szentélye, rózsablaka és Szent Antal kápolnájának ablakai: 1924; Domonkos rendi templom, Budapest: 1930; A Zsidó vallási és Történeti Gyűjtemény üvegdisze: 1931, a Ferdinánd téri (ma: Élmunkás tér) Szent Margit-templom ablakai: 1931–33; Erecsiben a Szent Erzsébet-kápolna: 1934. A debreceni Orvosi Egyetemen és az Országos Levéltárban jelentős díszítő festési munkát végzett.

FERENCZY NOÉMI KÖMÜVES' VÁZLATAI

Ferenczy Noémi munkásságának leggazdagabb, legtermékenyebb évtizede az 1930-as évekre helyezhető. Összegyűjtve, egymás mellett látva ebben az időszakban készült műveit, művészi önmagára találásnak, kiteljesedésnek, megérett emberi bölcsességnek, művészi céltudatosságnak lehetünk tanúi. Gazdag áradása ez az évtized témának fogalmazásmódnak, komponálási módszernek egyaránt.

Ember és természet összetartozását kutató, s azt új és új módon kifejező művei mellett falikárpitjai másik nagy csoportjának témája ez időben az emberi munka dicsérete. Kompozícióiban a komoly elmélyült arcú dolgozó ember alakját munkájának eredménye: aranyló búzakévék, dús, tömött szőlőfürtök, kenyerek mosolygó halmai vagy felépült házak veszik körül. A bordűr pedig — mely Ferenczy Noémi műveiben rendszerint nemcsak



1. Ferenczy Noémi: Kőműves és magvető, akvarell Bp. Szőke Erzsébet tulajdona



2. Ferenczy Noémi: *Kőműves*, akvarell Miskolc, Nagy Gy. Margit tulajdona

lezáró, dekoratív formai elemként jut fontos szerephez, hanem egyúttal magyarázza, kiegészíti a témát — a mű mondanivalójának mélyebb megértéséhez segíti a nézőt.

A *Kőműves* című, 1933-ban készült falikárpit azok közé a szerencsés művek közé tartozik, amelyek sosem tűntek el szemünk elől, s állagukban még jelentéktelen változás sem következett be. Pontos tudomásunk van keletkezése idejéről, rajzok, akvarellek és az ugyancsak épségben megmaradt színes karton birtokában a mű dokumentációját teljesnek hittük.

Ferenczy Noémi emlékkiállításának^[1] előkészítő, anyaggyűjtő munkái során kettős kompozíció került elő az ismeretlenségből. Témájából eredően az akvarell a „*Kőműves és magvető*”^[2] címet kapta, ezzel a címmel mutatta be a kiállítás Ferenczy Noémi 30-as években készült művei között.

A „*Kőműves és magvető*” című akvarell véleményünk szerint a kőműves-téma első megfogalmazása.

Mind ennek a műnek az alapján, mind az ugyancsak az emlékkiállítás alkalmából ismertté vált „*Kőműves*,”^[3] illetve „*Magvető*”^[4] című akvarellek által olyan sorozat épül fel a témára, amely egy kompozíció kialakulási folyamatának pontos rögzítését, a gondolatok egymásra következőségének felfedezését teszi lehetővé.

A kétalakos változat csaknem négyzetes formátumú képmezőjét függőleges tengely osztja két egyenlő részre. Bal oldalt a kőműves figurája foglal helyet és saját kép-terén belül nagy vonalakban már a megszövött mű kompozíciós megoldását jelzi. Kék overállos (a 20-as évek mélykék harangvirág-színe tér itt vissza) férfialak tölti ki a keskeny képmezőt. Egy sor téglán áll, egy már derék-magasságig megépített téglafal mellett. Bal kezével malteres edényt tart, amelyet az épülő falra helyezett. Jobb kezében szerszám, mely a terven még csak jelzés. A kőmű-

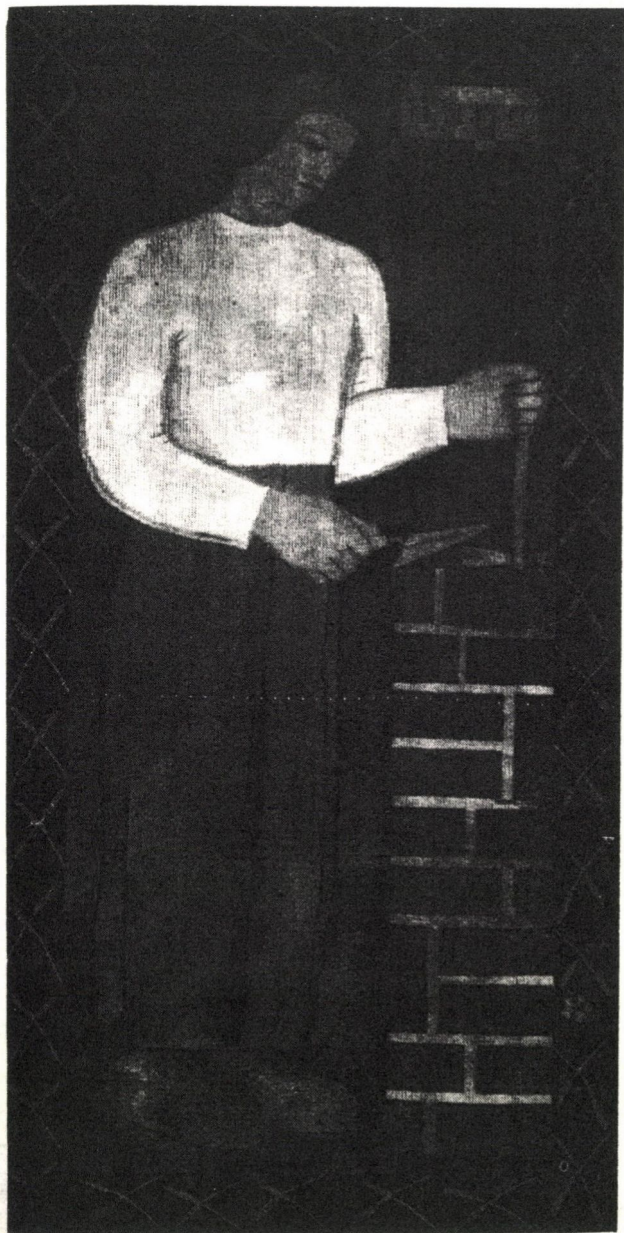


3. Ferenczy Noémi: *Kőműves*, karton Miskolc, Nagy Gy. Margit tulajdona

ves munkájának eredményére a figura fejének magasságában aprócska ház utal.

A jobb oldali képtérbe a kőműves figurájának pendantjaként világosabb kék ruhás, sötétkék kötényes férfi, a Magvető alakja került. Jobb kezével magot hint, bal kezével a vetőmaggal teli kötényét fogja össze. A meleg, vöröses-barna hátteret néhány fekete vonalka változtatja felszántott földdé. A figura feje mögött képterének teljes szélességében aranyárga kévek sorakoznak, az aratás, a dús termés szimbólumaként. A kőműves kis háza a magvető munkájának eredményében találta meg kompozíciós és tartalmi megfelelőjét. A kettős kompozíciót széles sötétszürke-fekete sáv veszi körül, amelyben egymáson keresztbefektetett sárga kalászkok sorakoznak.

A búzakarász-motívum a földműves fáradtságos munkájának eredményét, s egyúttal mindenfajta emberi munka gyümölcsét jelképezi. Egyértelmű hát, hogy körülveszi a kompozíciót, amely a házunkat, otthonunkat



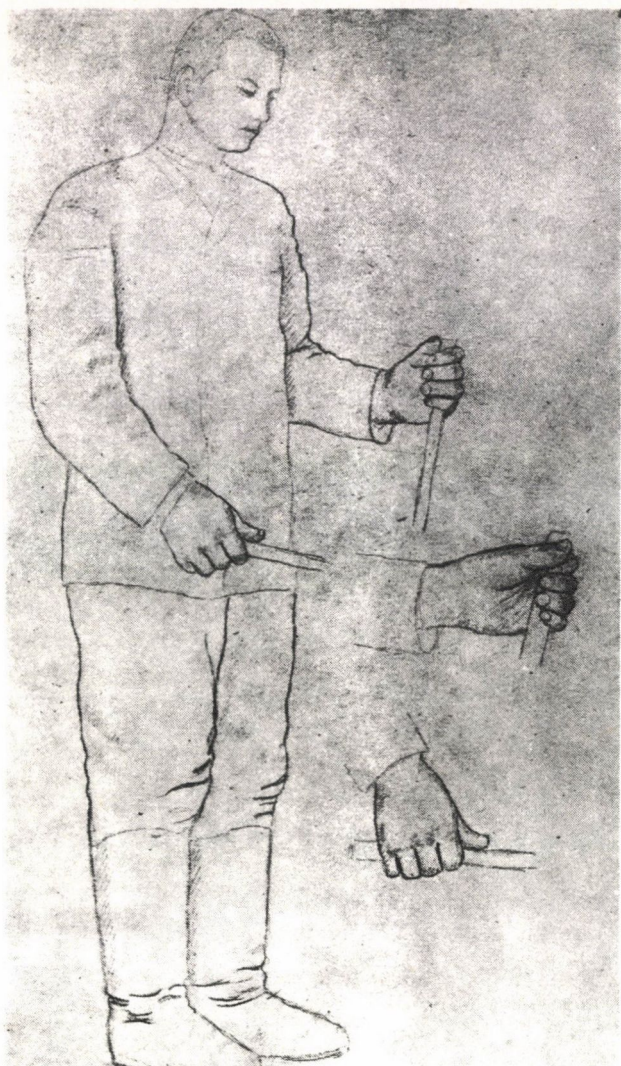
4. Ferenczy Noémi: Kőműves, szövött falikárpit MNG.



5. Ferenczy Noémi: Magvető, akvarell, Bp. Pintér Éva tulajdona

építő kőműves és a kenyérgabonát elvető földműves alakját együtt ábrázolja.

A tervezés folyamatának következő lépéseként Ferenczy Noémi kettéválasztotta a kompozíciót, megérezvén, hogy a két térfél önmagában is egy-egy zárt, kerek egész, amelynek nincs szüksége formai kiegészítésre. Tartalmi gazdagsága ugyancsak biztosítja a két egység önálló életét.



6. Ferenczy Noémi: Tanulmány a Kőműveshez MNG.

A Kőműves kompozíciójában a kettős változathoz képest a következő módosításokat, változtatásokat figyelhetjük meg: a szegély szorosra zárult a figura körül; míg ott a kőműves egy téglasoron állt, most jobb lába a bordürt érinti, feltja a képtérhez mértén egyébként is megnövekedett, s nemcsak lábával, de jobb karjával és fejével is a bordürhöz ér. Ez a megoldás beszorítottság-érzést kelt. — A kettős változat kőműves figurájának feje mögött, középpüth elhelyezett kicsi ház a jobb felső sarokba került át, így kívánta a különvált kompozíció egyensúlya. A figura bal keze mindkét esetben egy a téglafalon álló malteres edényt tart, a mozdulat azonos, az edény elhelyezése azonban megváltozott: nyilvánvalóan a zavaró kivágás elkerülése végett Ferenczy Noémi a második változaton az edényt kifelé fordította, hogy az ne takarja a figura karját.

A Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményében két ceruzarajz-tanulmány foglalkozik a kőműves figurával. Mindkettő eléggé részletezően megfogalmazott, falusi öltözékben, kihajtott gallérú kiskabátban, zárt nyakú ingben, csizmába tűrt nadrágba öltözötten mutatja be a figurát. A szerszámokat tartó kezek megfogalmazására különös gondot fordított Ferenczy Noémi.

Az 58.236 leltári számú tanulmányon a figura melletti kézfejtanulmányokat a kettős tervváltozatból kinőtt első önálló kőműves kompozíció figurájával hozhatjuk kapcsolatba.

Az 58.217 leltári számú tanulmányon már a megszővött falikárpit kőművesének kéztartását fedezhetjük fel, a kézben tartott szerszámok megválasztása is a végleges elképzelést szolgálja.

Visszatérve az önálló akvarell-változathoz, megállapíthatjuk, hogy a bordür kalász-motívuma tartalmát tekintve is jól kapcsolódik a mű témájához, s a kettős változat is bebizonyította már, hogy színben és formában is milyen szerencsésen keretezi a kompozíciót. Ezt a motívumot változatlanul alkalmazta Ferenczy Noémi — most már — a Kőműves szegélyeként.

A „Magvető”-t lényegesebb változtatásokkal fogalmazta újra. A figura nem módosult ugyan sem színben, sem formában, s aránya a háttérhez képest is változatlan, ám az eredeti (kettős-változatbeli) Magvető kompozíció egésze kisebbé vált a megközelítőleg azonos képfelületen belül. A kompozíció alján széles sávban önálló kép jelenik meg, építkezési jelenet, amely határozott tartalmi utalás a „Kőműves” kompozíciójával való szoros összefüggésre. A jelenet háttere szürke falú épület, amelyet állványzat sárga gerendái tagolnak. Vörösésbarna és narancsszínű ruhát, kötényt viselő lányok malteres ládát hoznak balról, a jobb oldalon kék munkaruhás férfi álló, kék-fehér ruhás nő térdelő, befelé forduló alakja zárja a kompozíciót. A korábbi, körbefutó szegély helyett a teljes kompozíció baloldalán széles fekete sáv húzódik, amelyen sárga búzakévék sorakoznak.

1933-ban[5] került Ferenczy Noémi szövőszékére a „Kőműves”. A szövés közvetlen alapjául szolgáló kar-



7. Ferenczy Noémi: Tanulmány a Kőműveshez II. MNG.

ton a tervekhez kepest elsősorban színbeli változást mutat. A sötét, majdnem fekete háttér világosbarna lett, csak a szegély-sáv őrizte meg az eredeti alapszínt. A figura a tervekben mélykék overallt visel, a kartonon fehér inget, világoskék nadrágot. Így a teljes színekompozíció kivilágosodott. Hozzájárul ehhez a vörös téglák közötti fugák feketéről fehérre való változtatása is.

A formai változások közül elsősorban az tűnik szembe, hogy a figura, amely korábban több ponton érintkezett a bordürrel, most szinte mindenütt elvált attól. Így a beszorítottság érzése megszűnt, a figura és a teljes képfelület viszonya a kompozíció javára megváltozott. A tervhez képest — ahol a figura középkori ábrázolások szentjeihez hasonlóan lebegni látszik — a karton munkasalakja szilárdan áll, noha lábával nem érint semmiféle határozott formát. A korábban lefelé fordított lábfej tartásának megváltozása súlyosabbá, valóságosabbá tette a figurát. Kézmozdulata is határozottabbá lett a korábbi változat ernyedt tartásához képest. A cseppet sem karakterisztikus formájú malteres edény végleg eltűnt, helyére lefelé fordított fejű, finom rajzú kőműveskalapács került, feloldva a kompozíció e pontjának túlságos tömörségét. A téglafal monoton fuga-ritmusának megváltoztatása ugyancsak előnyére szolgál a kompozíciónak.

Természetesen a szövött változat[7] éri el a kompozíció formai és színbeli gazdagságának csúcsát. Ferenczy Noémi, aki ritkán alkalmaz hasúrt, s akkor sem a formák hangsúlyozására, a „Kőműves” falikárpiton a világosbarna háttér szövésekor fontos szerephez juttatta azt. A világosabb-sötétebb színárnyalatok egymásba hatolásának ez a módja finoman hullámzó, s a közeli szemlélés számára is tartalmas felületté változtatja a figura semleges hátterét.

A formák plaszticitásának jelzésére vagy nagyon rövid hasúrt használ, vagy egyszerűen világosabb színárnyalatú meglehetősen zárt körvonalú foltot. A belső formát alig jelzi rajzvonal, ám a figura egésze határozott kontúrú kap színeinek sötétebb árnyalataitól. Ez a színes körvonal még az olyan finom formákat is körülveszi, mint a kéz ujjai.

Nincs tudomásunk arról, hogy a „Kőműves és magvető” kettős kompozíció magvető figuráját Ferenczy Noémi megszötte volna. A téma azonban több tervén visszatér, azon túl is, hogy a kettős kompozícióból kiemelve önállóan is megfogalmazta.

Ismerjük „Magvetőnő”-jét, amely a keskeny, álló formátumú képmező alkalmazása, a figura elhelyezésének és a mozdulatnak hasonlósága mellett bordürjével is jelzi az 1933-ban készült „Kőműves” falikárpittal való rokonságot. A lilás-vörös alap kifut a szegélyre is, amelyben apró házacsák sorakoznak. Egy tanulmányrajzon ugyanez a kompozíció azután búzaszemek geometrikus elrendezésű keretében jelenik meg. Búzakalászkok keretezik azt az akvarellt is, amelyen a magvetőnő alakját képi kör-

nyezetben mutatja be Ferenczy Noémi. A képmezőhöz képest kisebbé vált nőalakot lejtős dombhát előterében helyezte el. Fenn a dombon szántó ember halad ökre mögött.

Végül az 50-es évek munkásságának egyik legszebb eredménye ismét a magvető-témával foglalkozik. Ez a mű azonban már lényegi vonásokban különbözik a 30-as évek magvető kompozíciójától.

*

Alkalmunk nyílt Ferenczy Noémi munkásságának derekáról két, egymással rokon téma fejlődését nyomon követni. Közülük az egyik — szövött falikárpitként megvalósulva — eljutott a csúcsra. Ez utóbbinak a fejlődését hiánytalanul reprezentáló képsor elemzése során módunk volt a művész gondolati és technikai alkotómunkájának logikáját megismerni.

Ferenczy Noémi műhelyében az alkotás folyamata mindig gondolati indítású és mindig a valóság elmélyült tanulmányozása kíséri. Alapos megfigyelést tükröző, gondosan részletező rajz előzi meg a tárgyi világ elemeinek következetes elvek alapján való átírását, saját és a szövött gyapjú törvényei szerinti megfogalmazását. A kompozíciónak akvarellek során át való alakításában nemcsak színek és formák rendjét mérlegeli Ferenczy Noémi, de gondolati és formai egyensúlyra egyaránt törekszik a komponálás során. Végig a gondolat marad a figyelem középpontjában, akkor is, amikor már a gyapjúsál alakítja a formát. A fonál szépsége, a felületek változatossá tételének számtalan lehetősége nem téríti el komoly, gondolatközlő útjáról. Az eszközök birtokában, de közöttük mértéktartással válogatva jut el az adekvát kifejezésig.

Pálosi Judit

JEGYZETEK

- 1 Ferenczy Noémi emlékkiállítás. Magyar Nemzeti Galéria, 1978/79.
- 2 Kőműves és magvető, pausz, akvarell, 380 × 395 mm; Szőke Erzsébet (Budapest) tulajdona.
- 3 Kőműves, papír, akvarell, 418 × 200 mm; Nagy Gy. Margit (Miskolc) tulajdona.
- 4 Magvető, papír, akvarell, 410 × 180 mm; Pintér Éva (Budapest) tulajdona.
- 5 Ferenczy Noéminak a Párizsban élő Tolnay Károly számára 1933-ban elküldött élettrajza alapján. MDK-C-I. 10/2324.
- 6 Kőműves, karton, akvarell; 170 × 82 mm; Nagy Gy. Margit (Miskolc) tulajdona.
- 7 Kőműves, szövött falikárpit, 161 × 80 cm; MNG tulajdona, Ltsz.: F. K. 7475.

ADATTÁR

SPIRO EDE ESZTERGOMI KAPCSOLATAI

A pozsonyi születésű Spiro Ede, a 19. század első felének neves festője, főként bibliai és történeti tárgyú festményeiről és arcképeiről volt ismert. 1820 óta — egy Apponyi gróf támogatásával — Milánóban, majd Rómában folytatott tanulmányokat. 1830-ban visszatért szülővárosába, de néhány év múlva Bécsben telepedett le és itt is halt meg 1856. november 24-én. [1]

Edvi Illés Gyula közlése [2] nyomán eddig is ismeretes volt, hogy Rudnay Sándor esztergomi érsek 1831 márciusában megbízta Spirót, készítsen tervet az akkor épülőfélben volt esztergomi bazilika szentélyének kifestésére, de ez a terv nem kerülhetett kivitelre, mert Rudnay ugyanez év szeptemberében meghalt, a királyi kamara pedig — amely a székiuresedés ideje alatt az érseki javadalmat kezelte — felbontotta a szerződést. Mindaddig azonban csak a szerződéskötés ténye volt ismert, de nem annak szövege. Az alábbiakban ezt a szerződést és annak előzményeit kívánjuk ismertetni, valamint Spirónak azt a későbbi törekvését, hogy Rudnay utódjától, az 1838 végén érsekké kinevezett Kopácsy Józseftől, újabb megbízást kapjon.

Spiro 1827-ben került kapcsolatba Rudnayval. Spiro ugyanis ez év tavaszán, a Rómában járt magyar mágna-soktól értesült Rudnaynak arról a szándékáról, hogy az esztergomi székesegyházat magyar művészek alkotásaival kívánja díszíteni. Spiro vállalkozni kívánt erre a feladatra, ezért — mint közvetítőhöz — Kampus Sándor miniorita szerzeteshez, a római Szt. Péter-bazilika magyar gyóntatójához fordult. Kérésére Kampus levelet írt Rudnayhoz. Az 1827. május 30-án kelt levelében [3] Kampus bemutatni igyekezett Spirót, akit „Dominus Eduardus Spiro Posoniensis, celebris hucadusque Romae pictor”-ként említ. Mielékelté leveléhez Leopoldo Staggoli-nak „Sopra due dipinti del signor Eduardo Spiro di Presburgo” című nyomtatott ismertetését. [4] amely — hivatkozva Giulio Perticarinak egy olasz újságban megjelent levelére — részletesen méltatja Spirónak két festményét, a Hagarnak, Ábrahám feleségének elűzését, és egy Apponyi gróf két kisfiát ábrázoló képeket. Levelének végén beszámol Kampus a Spiro műtermében tett látogatásáról és ezzel kapcsolatban békés, szerény, tehetséges és művelt férfinak nevezi őt (homo videtur esse pacificus, modestus, ingenuus et humanus). Megemlíti még, hogy Spiro nőtlen és a szentszéki osztrák követség palotájában lakik.

Rudnay szívesen fogadta Kampus levelét és válaszában közölte vele, hogy az építkezés előrehaladtával nem fog megfedkezni Spiróról, de még évekre fog telni, amíg sor kerülhet a falak kifestésére. A főoltár képe pedig — szintén magyar festő műve — már elkészült. [5]

Ezt követően már csak a szerződés megkötéséről van adatunk, amely Esztergomban történt, 1831. március 26-án. A német nyelvű szerződés [6] szerint Spiro freskófestmények sorozatával fogja díszíteni a székesegyház egész boltozatát. A képsor a bejárat jobb oldalán fog kezdődni és az ábrázolások történelmi sorrendjében haladva a főkaputól balra fog végződni és nyolc részből (Hauptbild) fog állani. Spiro feladata, hogy a tervnek megfelelően (laut vorliegend beschriebenen Plan) [7] elkészíti a vázlatokat, majd Olaszországba utazik és ott elké-

szíti a kartonokat és mihelyt a boltozat kellően kiszáradt, nyomban hozzákezd a festéshez. Elsőként a szentély boltozata kerül kifestésre. Ennek jobb oldalán a Szent István-kori székesegyház építését kell megfestenie, amint a király — szerzetesektől körülvéve — megsejmléli az épület tervét, a háttérben pedig már folyik a falak építése, baloldalt pedig azt a jelenetet kell megörökíteni, amint II. Szilveszter pápa átadja a koronát Asztrik apátnak. A képmezőket fejekkel és egyéb díszítőelemekkel kell keregetnie. A boltozat kifestéséért 7000 forintot kap, de néki kell gondoskodnia minden szükséges anyagról. Ezt az összeget negyedévi 500 forintos részletekben kapja kézhez, ezenfelül még 200 forintot kap az olaszországi útiköltségre. Az első részletet és az útiköltséget nyomban megkapja. Az első kép elkészültéig összesen 4000 forintot vehet fel, a további 3000 forintot a második kép befejezése után veheti fel. Az első kép megfestése után, ha az elnyeri az érsek tetszését, megkötik a szerződést a hajó boltozatának kifestésére. [8] hogy Spiro megszakítás nélkül végezhesse munkáját.

Az 1831. július 7-én kelt levelében [9] Spiro értesítette Rudnayt, hogy június végén megérkezett Rómába és nyomban munkához látott. Mire azonban a második negyedévi részlet esedékes lett volna, Rudnay már nem volt életben.

Kopácsy József érsekségének első évében (1839) megtörténtek a szükséges előkészületek és a következő év tavaszán folytatódott a bazilika építése. 1843 őszén Spiro elérkezettnek látta az időt, hogy kapcsolatot keressen Kopácsyhoz. 1843. november 24-én levéllel fordult egy név szerint ismeretlen közvetítőhöz és kérte, ajánlja őt Kopácsynak (bey dem nunmehr zur Vollendung gehenden Bau der Graner Basilica mich für die durch Sr. fürstlichen Gnaden zu bestellenden Mahler-Arbeiten gütigst anempfehlen zu wollen). [10] Ennek a levélnek — úgy látszik — nem volt eredménye. 1845 áprilisában ugyanis Spiro újabb levelet írt, most már magának Kopácsynak, [11] és Altieri herceget, az éppen abban az időben bíborossá kinevezett bécsi nunciust kérte meg, hogy a levelet Kopácsyhoz eljuttassa. Az Altierihez írt válaszában Kopácsy megígérte, hogy foglalkoztatni fogja Spirót. [12]

Altieri közbenjárásának eredményeként Kopácsy megbízta Spirót, készítsen tervet nem ugyan a bazilika, hanem az akkor ideiglenes székesegyházként használt esztergom-vízivárosi plébániatemplom boltozatának freskóképekkel való díszítésére. E megbízás alapján Spiro kilenc olaj-vázlatot és költségvetést készített, ennek összegét azonban Kopácsy túl magasnak találta. Spiro ekkor felajánlotta a terv egyszerűsítését és freskófestés helyett az egyszerűbb kivitelű, ezt azonban Kopácsy nem fogadta el, így megghiúsult a vízivárosi templom kifestésének terve.

Spiro kérte ekkor a felmerült útiköltség és a napidíjak megtérítését, valamint a vázlatokért járó honoráriumot. Az előbbi címen — a már előre felvett 60 forint beszámítása után — 135 forintot, honorárium címen pedig 145 forintot kért, Kopácsy azonban csak 200 forintot utalt ki számára és ezzel az összeggel kiegyenlítettnek tekintette Spiro követelését. [13]

Prokopp Gyula

1 Spiro születési évéért két évszám fordul elő az irodalomban: 1790. és 1805. A Zádor Anna szerkesztésében megjelent „Magyar Művészet 1800–1945.” (Bp. 1958. — A Magyarországi Művészet Története II.) a korábbi évszámot fogadja el.

2 Edvi-Ilés Gyula: Az esztergomi főszékesegyház (Bp. 1925.) 15. oldal és a 71. számú jegyzet.

3 Primási levéltár — Esztergom (a továbbiakban PL.) Acta card. Rudnay P. E. no. 32/231.

4 „Sopra due dipinti del signor Eduardo Spiro di Presburgo — Parla del signor Eduardo Spiro una bellissima lettera del conte Giulio Perticari che si legge fralle opere sue (e prima in questo giornale fasc. XLV. Settembre 1822.): con essa quel celebre uomo lo indirizza al cavalier Giuseppe Tambroni, raccomandandoglielo caldamente, e facedo giusti encomi della sue abilità nell'arte nobilissima della pittura. Questi nomi di si chiara memoria sono un ottimo argomento del suo valore, sapendosi da ognuno quanto bene il Perticari ed il Tambroni si conoscessero di ogni maniera di arti belle. Ne minore argomento sara, a mio credere, il conoscere che l'eccellenza del signor conte Appony, ambasciadore austriaco presso la santa sede, lo ha stimato degno della sua generosità, dandogli con una convenevole pensione i mezzi per attendere senza altre cure a perfezionarsi nell'onorevole carriera, in questa Roma, vera sede delle belle arti italiane. E che lo Spiro non abbia fraudata l'aspettazione del suo mecenate, il dimostrano chiaramente i suoi dipinti; intorno a due de'quali ci piace ora di fare alcuna parola.

Nel primo ci si mostra Agar moglie di Abramo, la quale da lui discacciata va errando nei deserti dell'Asia col picciol figliuolo Ismaele. Ha immaginato la donna infelice nel punto che, avendo finito quel poco di cibo che aveva seco portato dalle case di Abramo, vede per colmo di sventura venir meno la vita a poco a poco per mancanza d'alimento, al tenero fanciullino. Seduta sopra d'un sasso, un verde mento le ricuopre quasi tutta la persona, vestita nel rimanente di una vesta di color rosso oscura: ed una specie di turbante la circonda il capo vagamente, e secondo il costume barbarico. Sul sinistro ginocchio le sta tutto abbandonato il piccolo Ismaele, come preso da un deliquio mortale; ed ella amorosamente il sostiene colla mano sinistra. Fa della desta appoggio al capo tenendo gli occhi piangenti rivolti al cielo, come lamentandosi della trista sua condizione. Un vaso ed un sacco vuoto, che giacciono a destra fanno segno avere i due peregrini già consumata ogni vettovaglia: e la campagna vasta e sterlissima, che si vede in fondo del quadro, mostra l'impossibilità in che sono di provvederne in alcuna maniera. Questa pittura, nella quale le figure si vedono per due terzi della persona, e condotta con bello stile, ed ha un ottimo effetto. Il volto della donna è addolorato, ma nel suo dolore fa trasparire una certa nobiltà, degna veramente della moglie di un patriarca. Esprimente e naturale è la giacitura del bambino, ed in tutto il quadro regna buona armonia di colorito.

Il secondo dipinto rappresenta i ritratti dei due piccoli figliuoli di S. E. il signor conte Appony. Essi sono fanciullescamente appoggiati l'uno all'altro, posando il maggiore la mano sulla destra spalla del minore, e questo la sinistra sulla destra spalla di quello: ed ambedue tenendo con molta grazia nell'altra mano una ghirlanda di fiori. L'artista ha saputo e meraviglia esprimere la dolce innocenza della età loro in quei volti pieni di vaghezza e di semplicità: ed ha condotto tutto questo dipinto con bel colorito, e disegno eccellente.

Possa dunque l'esempio dell'illustre mecenate, e del valente signore Spiro muovere i grandi a farsi generosi promotori della cultura delle arti; e porre una nobile emulazione in petto a quei giovani che pur godono del loro favore, onde valgano a corrispondere degnamente co'fatti alle premure de'protettori. — Leopoldo Staggoli."

5 A válaszra vonatkozó utasítást Rudnay sajátkezűleg írta rá a levélre. — Az említett oltárkép Hesz Mihálynak Szt. István megkeresztelését ábrázoló festménye, amelynek fennmaradt részlete jelenleg az esztergomi bazilika sekrestyéjének falán függ.

6 PL. — A bazilika építési hivatalának iratai — Aktenstücke 1825–1831. (Iktatószáma: 238/183.)

7 Ez az irat vagy elveszett, vagy lappang.

8 A további hét kép (Hauptbild) mindegyikéért ugyancsak 7000 forint illette volna Spirót.

9 PL. — Acta card. Rudnay — P. E. no. 32/232.

10 PL. — Acta saecularia sub gubernio aeppi Kopácsy — Aedilia basilicae. — Csúpan a megszólításból (Hochwürdiger Herr) és a levél tartalmából következtethetünk arra, hogy az érsek környezetéhez tartozó pap lehetett a címzett, akivel Spiro Bécsben, a gróf Brunswick család házában ismerkedett meg. Spiro kérte azt is, hogy Kopácsy bécsi tartózkodása alkalmával bemutathassa neki a korona átadását ábrázoló festményét. Ez a festmény — mely az 1845. évi pesti kiállításon is szerepelt — feltehetően kapcsolatban volt a Rudnay megbízásából készített azonos tárgyú kartonnal.

11 PL. — Archivum juridico-oeconomicum et directorale-categoria 4. 413/1845. iktatószám.

12 A levél hátlapján olvasható a válaszra vonatkozó alábbi jegyzés: „Cardinali Principi Altieri hunc recursum cum interpositione exhibenti est rescriptum: ejus votis ita satisfactum iri, ut experiat, commendationem hanc omnino efficacem fuisse.”

13 A vízvárosi plébániatemplom kifestésének tervével kapcsolatos további levelezés szintén a 11. jegyzetben említett helyen található. Kitűnik ezekből, hogy Spiro 1845. júliusában, illetőleg augusztusában összesen 16 napot töltött el a Pestre, illetőleg Esztergomba való utazással, továbbá, hogy a vázlatokat visszakapta, költségvetésének összegére azonban nincsen adat. A vázlatok témái a következők voltak: Szent Péter, Szent Pál, Szent Mihály, Szent Imre, Szent Dávid, Szent Erzsébet, Szent Anna, Szent Cecília (e nyolc vázlatért egyenként 15 ezüstforintot számított), továbbá „Skizze für das Sanctuarium” amelyért 25 forintot számított fel.

EGY KRITIKAI KONCEPCIÓ FORRÁSVIDÉKÉN (BÖLÖNI GYÖRGY INDULÁSA)

A Bölöni-életmű reális felmérésének és értékelésének csak az utóbbi néhány esztendőben teremtdőtek meg a filológiai feltételei, hogy az 1959-ben elhunyt Kossuth-díjas író és publicista összegyűjtött műveinek sorozatában *Az igazi Ady* és a *Hallja, kend Táncsics* mellett a Szépirodalmi Könyvkiadó közreadta Bölöni teljes hírlap-írói hagyatékát is.^[1] Mivel a korábbi Bölöni-méltatások — élükön Varga József úttörő jelentőségű pályaképével^[2] —, Bölöni közírói és kritikai tevékenységét illetően csak azokra a cikkekre támaszkodhattak, melyeket még az író posztumusz könyve, az 1959-ben megjelent *Magyarság — emberség* hozott a felszínre, Bölöni kritikai oeuvre-jének megítélésében egészen a hetvenes évekig nem alakulhatott ki normatív álláspont. A dolgot tovább bonyolította, hogy ez a tudatosan összeválogatott, harcos szellemű tanulmánykötet a kutatók egy részében (Illés László, Waldapfel József, Máté György) teljes elfogultságot ébresztett Bölöni iránt, míg másokat — éppen ellenkezőleg — indokolatlan tartózkodásra sarkallt. A legszélsőségsébb példáját Komlós Aladár szolgáltatta ennek, aki 1966-ban kiadott kritikátörténeti szintézisében („Gyulaitól a marxista kritikáig”) Bölönit meg sem említi.

A Bölöni-írások gyűjteményes kiadása bebizonyította, hogy az igazság, mint már annyiszor, ezúttal is a két vélekedés között, azok dialektikus kölcsönösségében lelhető csak fel, amennyiben Bölöni pályájának egésze valóban pozitív fejlődési tendenciát mutat, de az egyes pályaszakaszokon belül korántsem egyenletes a haladás. Az író-Bölöni fejlődése elválaszthatatlanul összeforrott ugyanis a politikuséval: a társadalmi és szellemi megújulás ügye iránt érzett, s mind tudatosabban vállalt elkötelezettség volt az az eszmei erő, amely mint esztétát is előbbre vitte. Mind emberi, mind írói útja a történelmi élmények és az ideológiai felismerések lépcsőin emelkedett egyre magasabbra, így jutott el félszázad leforgása alatt „a szilágysomlyói nemesi kúriától a munkásotthonokig, a magyarság sorsán való keserű és tehetetlen aggodástól a nép felszabadulását és felemelkedését eredményes tettekkel segítő forradalmi harcig, a polgári demokratizmustól a kommunista eszmeiségig”.^[3]

Dolgozatunk 1910-ig, Bölöni végleges budapesti letelepedéséig követi nyomon a megtett utat; annak a fejlődési szakasznak az elemzésére vállalkozik, amelyben kialakulnak és hatni kezdenek Bölöni kritikai elvei. Ez a pályaszakasz a Bölöni-irodalom legismeretlenebb, legfelátarlatlanabb tartománya, az író későbbi radikalizálódása, egyéniségének megnövekedett politikai súlya jórészt elterelte a figyelmet világnézeti és esztétikai fejlődésének első stációiról.

I

Bölöni György 1882. október 30-án született az erdélyi Szilágysomlyón, régi, tradíciós nemesi családból. Születése idején az egykor módos, sőt a Partium vezető familiái közé tartozó nagybölöni Bölöniek már a föld nélküli dzsentri szerény és elégedetlenkedő életét élik, s jobbára értelmiségi, közhivatali pályákon keresik a kenyerüket.

A honoráciorkodás egyébként korábban sem volt szokatlan a családban, amint ezt Bölöni néhány felmenőjének, így az anyai ágról rokon Kölcsy Ferencnek és az apai ágat reprezentáló tudós világutazónak, Bölöni Farkas Sándornak a példája is bizonyítja. A köz- és váltóügyvéd apa, Bölöni Sándor, még abban is folytatója az elődök kezdeményezéseinek, hogy „kultúrát finanszíroz” —: ő a kiadója és tulajdonosa a „Szilágysomlyó” című helyi sajtóorgánumnak. A kisdíák Bölöni ennek a kis újságnak a nyomdájában ismerkedik meg későbbi szenvedélye tárgyával: a lapcsinálással.

Akárcsak öt esztendővel idősebb földije, Ady Endre, Bölöni is szűkebb pátriájától, a Szilágyságtól kapja az első egyéniségformáló élményeket, amelynek társadalmi közege, típust rögzítő életformái sűrítetten tükrözik a kor magyar sorsproblémáit. Eligazodni köztük a családi örökségment kapott liberalizmus segítségével próbálkozik, ami a zilahi Wesselényi-kollégium 48-as lévkörében érlelődik benne tudatos patriotizmussá. Az ősi skóla, mely Adyt is nevelte, a kiegyezés „szabadelvű” világában még sokmindent őriz a reformkor nyugatos, polgári szelleméből, ami a származására büszke fiatalemberben illúziókat táplál osztálya hivatását illetően. Zilahon Bölöni egyébként együtt tanul Ady öccsével, Lajossal, akinek révén, mint később írja, tudomása van mindarról, „ami Ady Endre körül történt... Nyolcadosztályos diákok olvastuk cikkeiket, és nem is annyira, amiket írt, mint inkább példájával, hogy újságíró, szerepelni kezdő ember, igen hatott reánk. Cikkeinek fiatalos merészsége, városias liberalizmusa alól sem tudtuk magunkat kivonni.”^[4]

Az első komoly csalódás Budapesten éri, ahová az érettségi után, 1900 szeptemberében felkerül, hogy megkezdje jogi tanulmányait. Mivel otthonról nem számíthat rendszeres segítségre, a család beprotezsálja a függetlenségi párti „Magyarország”-hoz, amelynek 1902-től parlamenti tudósítója lesz. A sajtókarzaton Ignótus és Kabos Endre a padszomszédjai; együtt lehetnek szemtanúi a közjogi harcok sekélyességének, hangzatos nacionalizmusának, az úri rend tehetetlenségének. Bölöniben, akit a liberalizmus klasszikus eszményei hevítenek, mindez heves visszatetszést kelt, s hogy rossz tapasztalatai csak gyűlemlenek, óhatatlanul is keresni kezdi azokat az erőket, amelyek őszintén akarják a haladást. Felfedezi a szerveződő szociáldemokráciát, a sorait rendezni kezdő polgári radikalizmust, s mindenekelőtt a könyveket, folyóiratokat, a városiasodó, szexizibilisodó irodalmat, amely elsőként figyel fel az életforma változásaira, s fogalmazza meg a magyarság vágyait, törekvéseit. Ezzel a csírázó, új kultúrával való találkozás adja az első lökést számára, hogy vagdosni kezdje a fajtájához kötő köldökszinórokat, s olyan erkölcs szerint mérje önmagát, melyben már nem a származási előjogok, hanem az egyén önértéke, tehetsége a legfőbb kritérium.

Ezt a titkolt, formátlan s mindeddig csak a lélek, az érzelmek szintjén zajló lázadás Párizs zökkenti túl az ösztönösségeken, s teszi gondolatilag is megalapozott, „illetlen magyar forradalommmá”. 1903 őszén utazik ki ide először Bölöni, hogy aztán 1908-ig szinte évente visszatérjen. Itt ismeri meg Adyt is, 1904 márciusában.

A város, his forradalmi nimbusza erősen megcsappant

is már, még mindig a civilizált világ központja; letéteményese mindama újnak, amire tudományban, művészetben és politikában az új század világszerte készülődik. Az ideérkező tisztánlátóbb lesz, az innen távozó felvértezett a harcra. Mert Párizs nemcsak megköt és felemel — de kötelez is! Bölöni még évtizedek múltán sem tudja titkolni megrendültségét, amikor adományaira, hatására emlékezik: „A haladni nem akaró, félig konzervatív, félig kuruckodó Magyarországból szédültem be a sokféle, sokszínű szabadságba. A laikus, radikális Franciaország a polgári rend gazdag műveltségét sugározta. Jaurès beszédei új szemléletre kezdték nevelni a franciákat, a szocializmus lehelete végigseperge az emberiséget. Tarka zajgásokkal az egykori boulevard-ok, a még grizettes diáknegyed, a ragyogó krizantémus Luxembourg-kert, a Sorbonne, a Bibliothèque Nationale, a kőpartok közé zárt Szajna, ódon hidakkal és patinásköví történelmi palotákkal, utólérhetetlen összhangzásba hozott utcák, terek, épületek, a forradalmak vissza-visszajáró és eleven kísér-tetei, a Belleville kiapadhatatlan forrongó, zajos munkásgyűlései, külső, kopott gyár- és munkásnegyedek: ez mind Párizs volt. E kavargó élet csupán a két festő: Gauguin és Cézanne, akiknek művészete akkor kezdett szétáradni. És . . . két felmérhetetlen nagy barát, akik a szellemi élet élén jártak: Rodin és Anatole France . . . E francia csodákon túl a Batignolles peremén egy magyar csodavirág nyitotta meg kelyhét, egy szerelmes asszonytól, Lédánál. Nem a diadalmas Ady, csak az ifjú táltos, aki az elmaradt Hunnia ellen sokszor egyes-egyedül feszítette vállát. E nekünk világosságot szóró Párizsban elsőnek mi zártuk szívünkbe, ámuló szeretetünkbe és megértésünkbe e még támadott Adyt, akinek minden atomjából áradt a teremtő zseni, a halhatatlanság.” [5]

Párizs, mint ebből a kései, 1947-es vallomásból is kiteszik, elsősorban *perspektívát* adott Bölöninek: olyan emberek vonzáskörébe került itt, akik a kor szintjére emelték, s nemzetközivé tágitották látókörét. És ez a megnőtt, kitágult szemhatár már nem egyezkedhetett, csak *szembefordulhatott* a hazai viszonyokkal, amelyek kisorszerűsége, balkáni jellege a kontraszt fényében még inkább kiütöközt. Az élmények és benyomások a hazai fejlődés előmozdítását, a provinciális magyar kultúra fel-emelését, megújítását akaró és vállaló öntudatot ébresztettek a fiatal újságíróban, aki így végképp kitepte magát változásoktól irtó osztályából, s a dzsentrivel együtt szakított az ennek az osztálynak a képere formált falusi Magyarországgal is. „Történelmi középosztály és intelligencia ma már nem azonos fogalmak” [6] — hirdeti, s „bátor elszakadást” szorgalmaz „a kis horizontos hagyományoktól, szívós, dacos és elkeseredett hozzátapadást Nyugathoz” [7]

Természetesen ez az előrelépés nem egy esztendő, de majd egy évtized eredménye, s benne *döntő szerepe* van Adynak, aki a „befelé fiú”, lelki ember Bölönit a maga mélyebbre és messzebbre látó intellektusával, kifinomult politikai érzékével sok holtpontra átragadhatta. Mert Bölöni, ha írásait politikus indulatok is fűtötték, valójában nem volt politikus alkat, „dzsentris, finom, hallgatag” lénye inkább példázta a századforduló magányos művész-értelmiségének a típusát, mint a forradalmas zszurnalisztát. Jellemző, hogy Párizsban is a művészek negyedében, a Montparnasse-on bérelt lakást egy műteremházban, festők, szobrászok, írodalmárok — a szellem emigránsai között, akikkel nemcsak érdeklődésében, de életformájában, külsőségeiben is azonosulni igyekezett. Ady pompásan ráhibázott, amikor Margita-eposzában kultúrába beszabadult úrmagynak aposztrofálta. „Antifeudalizmus volt lényegében ennek a típusnak a legfőbb mozgatója — jegyzi meg Király István —, de annak visszájára fordult, paradox válfaja; egy olyan indulat, mely — cselekvéssé, politikai programmá válni nem tudva — nem demokratizmusként, de arisztokratizmusként fogalmazódott meg. Úgy, mint a művészlelek valóságellenes tömegmegvetése . . . Mint puszta elvont, szellemi revolúció — az ő szavával szólva —, mint 'temperamentum- és idegforradalom' konkretizálódott itt az adott félfudális világgal szemben érzett elégedetlenség.” [8] Nem véletlen, hogy Bölönit Párizs kulturális szférájából éppen a modern kép-

zőművészet ragadja meg a legjobban, s hogy kontemplatív egyéniségének a *műkritika* lesz az első reprezentatív „cselekvési területe”.

Ezek után érthető, hogy a Párizsból hazaküldött politikai cikkei még igencsak mérsékeltlen tükrözik Bölöni későbbi, radikális nézeteit. Kifinomult pasztellképek inkább, semmint határozott véleményt körvonalazó publicisztikai állásfoglalások. Egyvalami azonban máris kiderül belőlük: Bölöni műveltsége és tájékozottsága; minden érdekli, még a leghétköznapiabb dolgok is. Lelkes hangon méltatja Párizs polgári fejlődését (*A márvány Musset, Az utolsó omnibusz, Pogány hőbortok*); tudósít a francia belpolitika viharzásairól, az antimilitarista csatározásokról, az „hervéizmusról” (*A legújabb „Égalité”*). A mozgalmat megérti, de elítéli — az államreizzonnal szembeni nyílt fellépés ekkor még túlzó merészség a szemében. A korszak politikai szereplőiről Dérouléde-től Jaurès-ig és Anatole France-ig is többször szó esik: France-ot nagyon tiszteli nemcsak szemléletének szkepticizmusa, történelmi relativizmusa miatt, de szocialista szimpátiájáért is. Jaurès-t pedig máris úgy tartja számon, mint a jövő emberét (*Anatole France a szocialista művésztől, A francia választások*). Bár Jaurès eszmerendszerében már a magyar kortársak is kimutatták az eklekticizmust, ennek a reizmista színezetű szocializmusnak a munkásmozgalmat eddig csak hírből ismerő Bölöni mégis sokat köszönhetett. Mint Erki Edit találóan megállapítja, „nem utolsósorban Jaurès-től tanult becsületes és következetes demokratizmus juttatta el a reformizmustól a forradalom vállalásáig”. [9]

Az új, a más, a „modern” határozott kívánságát így elsősorban a képzőművészeti és irodalmi kritikák tolmácsolják, ahol a kommentálás révén ez az introvertált, belül töprengő lelkiség *adekvát* kifejezési formára lel. A habitus e rejtett sajátosságait a párizsi művészeti források hozzák a felszínre, melyekben Bölöni azonnal felismeri a századforduló emberének önmaga megtalálásáért és megújulásáért folytatott, de közvetve a társadalom szocializálódásáért is előmozdító szabadságharcát.

2

A tízes évek elején, amikor Bölöni Párizsba érkezik, az impresszionizmus, mint művészeti irányzat már lezárult, végetért; nagy felfedezése a fény körül elvesztették jelentőségüket. Az új törekvések már nem a látvány optikai és hangulati egységét, hanem a képépítés *önelvű* lehetőségeit, a képfelelet optikai egységét keresik, s egyre merészebben távolodnak el a közvetlen, érzéki ábrázolástól. A változások csak látszólag esztétikai természetűek, valójában egy súlyos világnézeti válság következményei és hordozói, melyet a kapitalista társadalmi rendszer bomlása, a szocializmuson és pragmatizmuson alapuló polgári világkép összeomlása idéz elő éppen a század elején. Az impresszionizmus, mint ennek a világképnek a művészi vetülete, már nem képes többé a valóság hiteles megjelenítésére, hisz koncepciója, a „minden preconcepció nélküli látás” (Németh Lajos) alapjaiban rendül meg; bebizonyosodik, hogy a dolgok szubjektív, felszíni érzékelése voltaképpen *lemondás* a felszín alatti rétegek, a tulajdonképpeni lényeg megismeréséről. A korszak művészetét a lényegkeresés, a valóság mélyebb megismerésének az igénye vezeti tehát, amikor elszakad az impresszionizmustól, s annak relativizmusával szemben *objektív értékekre* vágyik. Ám ilyen fogódzót, „tartalmi abszolútumot” a polgári világ már nem adhat, csak pandantja, a feltörekvő proletariátus. Ez viszont még gyenge, s ideológiájában sem egységes, s így a bomló társadalom idegesen kapkodó művészeti kultúrája nem vezethet máshová, mint egy újító, *formabontó* művészethez: a posztimpresszionizmusban — majd utóbb a belőle kiágazó avantgarde-ban — testet öltő modernizmus.

A válság tényleges, anyagi vetületét Bölöni nem vagy csak felületesen érezhette, különben Párizs nem lett volna neki az, ami volt: az előrelépés mércéje, példája. Átélté viszont a világnézeti krízisből adódó bizonytalanságérzetet, *magányosságot*, annál is inkább, mert sem Párizs, sem

Magyarország nem volt neki otthona. Eminnen kitépte magát „megszokott” annyira irritálta, taszította az elmaradottság, amoda viszont nem tudott, de nem is akart beilleszkedni soha. Zilahi neveltetése berzenkedett a közmopolitizmustól. S bizonyly ez a szüntelenül és kínzóan érzett otthontalanság volt az, ami a körülmények szerencsés egybeesése mellett „à-jour ba” hozta őt a modern piktúrával, amely — még ezt is észrevette — nem annyira a francia polgárokon, mint a világ nemzetének művelt középosztályain és a jelentkező nemzetközi proletariátuson nyugszik. Ők a művészet fogyasztói és megértői”.¹⁰ Ez a magyarázata, hogy kritikai elvei és elvárásai döntően egyéni tapasztalatokon mintegy a saját érzelmvilágának az analízisen alapszanak, kritikusi kulcsszavai jószerivel mind *erkölcsei érzelm*i fogalmak. Ha akkor nem is, utóbb, emlékiratait írva, ezt maga is észrevette, s nem kis büszkeséggel jelentette ki: „1906 körül az úgynevezett modern művészetnek nem volt sem kialakult kritikája, sem kialakult esztétikája. Az ember önmagára, művészi színtárjára volt utalva, hogy az akadémikus hagyományoktól elszakadjon, és érezze, hogy ebben az új művészetben mi az igazán nagy és szép. Kiállítások, összegyűjtött képek hatottak rám spontán, anélkül, hogy sok újtjelzöt kaptam volna.”¹¹

Hogy hogyan került be Bölöni Párizs művészeti közéletébe, s kikkel, régi és új mesterekkel ismerkedett meg ott arról emlékezetes, színes leírásokat olvashatunk mind *Az igazi Adv* mind az 1956-ban írt memoár lapjain.¹² Kevesébe kóztudott viszont, hogy mindebben milyen jelentős szerepet játszott *Szikszay Ferenc*, aki Bölöninek, míg Adv meg nem jelent Párizsban, szinte az egyetlen barátja volt. Ez a Párizsban élő középszerű, de igen jó társasági kapcsolatokkal rendelkező kései Munkácsy-epigon hozza össze Bölönit Rodinnal, s ugyancsak ő az, aki biztatja a bátorítja a kritikuskodásra. Valószínű, hogy ezt hálálja meg Bölöni amikor első hazaküldött cikkében az 1904-es Champ de Mars-i Szalonról írván — hosszan méltatja, sőt a „chef d'oeuvre-ök” között említi Szikszay tájképeit.¹³

1910-ig — amikor is belép a „Világ” szerkesztőségébe, s ezzel munkásságában új fejezet kezdődik — Bölöni 38 művészeti és két irodalmi tárgyú cikket publikál a hazai sajtóban, elsősorban a „Magyarország”, a „Népszava” és a „Magyar Nemzet” hasábjain. Az elsőnek és az utolsóinak belső munkatársa volt, míg a „Népszavá”-hoz csak írói kapcsolat fűzte, amit jórészt *Révész Béla* egyengetett. Révessel még Párizsban, Adv révén került kapcsolatba 1906 tavaszán, aki — akárcsak a költőre — rá is mély hatást gyakorolt emberségével, szocialista hitével.¹⁴ Valószínű, ekkor került szóba, hogy Bölöni dolgozhata a „Népszava” számára is, a konkrét kapcsolatfelvételre azonban csak 1907 nyarán került sor, amikor Révész lesz a lap irodalmi szerkesztője. Az írások nem azonos értékűek, alkalmi beszámoló, tárcsa, kritika, miniatűr esszé egyaránt akad közöttük, s ha gondolatiságuk még nem is kiforrott, már alkalmasak a „pókhálós magyar kultúra” elleni hangulatkeltésre. Zömüket Párizsban, kisebb részüket itthon, „ki-meg bevándorlásának” (Király István) budapesti szüneteiben írta; a legjobbakat természetesen a „Népszava” számára, ahol — ellentétben saját lapjaival — nem kötötte kezét a szerkesztő polgári irányultsága. Lakatot — persze — ezekben sem tett a szájára, s mindig megírta, amit a szíve diktált, mégis, ha a cikkeket lelőhely-jegyzékét¹⁵ végigbongésszük, azonnal kitetszik: legmerészebb, legokosabb írásait a „Népszavá”-nak adta. Itt jelent meg például a posztimpresszionizmus három csillagáról, Gauguinról, Cézanne-ról és Van Gogh-ról írott három kitűnő portréja, nagy Rodin interjúja, Baudelaire-t és Verlaine-t bemutató két remek miniatűrje, sőt első olyan írása is, a *Modern művészet felé*, amelyben először tesz kísérletet nézetei teoretikus kifejtésére.

S most lássuk magukat a nézeteket. Mindenekelőtt elhatárolódás az impresszionizmustól, s a modern művészet *egyértelmű* vállalása. Már az első, Párizsban látott nagyobb bemutató, az 1906-os Salon des Independents ilyen summázatra készíti: „A Claude Monet-k forradalma e termekben régen elviharzott. Egymás mellé rakott szűz színpettyeikkel ócska dalosokká lettek a pointillis-

tak is. Konfettis vasznaiival nem kelt több borzalmakat. Signal... A legfrissebb emberek sem foglaltak már a színtelbontás problémájának. Újjait hegyében ott bizsereg, amit Cézanne-tól és Gauguin-tól tanultak, de már neki-lendülve, nagy utakra készülődnek. Dekoratív hatásokra törekszenek, keresik az élénk színharmóniákat minden munkájukból a vonalak szerete szall és játékos művésze a primitív egyszerűsége törekvő rajznak.”¹⁶

Distanciáját, távolságtartását mindamellett nem tapasztalatának mennyiségi hanem minőségi rétegével, *elvi alapon* indokolja elsősorban. Az a sokat hánytorgatott és emlegetett impresszionizmus — mely ma mint művészeti irány a végnapjait éli — a fényt, a fény játékait, a természet pillanatnyi elváltozásait tette szorosabb vizsgálódás tárgyává. A fény vergődéseit figyelték, az elillanó és nehezen megfogható jelenségeket, és ezalatt kezük között elsikkadt, jobbagymódjára megalapult az anyag. Vagy hogy világosabban beszéljünk, mindaz, ami egy képnek a tárgyát alkotja. Később, érettebb fejjel még kegyetlenebbül fogalmaz: „Az impresszionizmus az igazi festői célok felé való törekvéstől az embereket... elterelte” — „festői ugyancsak összetévesztették a célt az eszközökkel”. Jól látja, hogy Cézanne azért üzent hadat ennek az irányzatnak, mert a mulékony elemekkel szemben valami állandót, *bizonyosat* keresett. „Az ő piktúrája, birkózás az anyaggal, a kép festői tárgyával. Komoly, filozofikus át- meg áttanulmányozása mindannak, ami a kép tárgyát alkotja.” Majd a tanulságok tomor, szinte axiómaszerű rögzítése 1911-ben: „Pénérer ce qu'on a devant soi et persévérer a s'exprimer le plus logiquement possible” — ez Cézanne véleménye a festő feladatáról, és ez az, ami nála az anyag átélésével kezdődik. Az anyaga helyezett vissza jogaiba” s ezzel összecsögzője lett minden helyesen értelmezett tradíciónak, az egyetlen modern festő, akire támaszkodhatik, akitől új fejlődésekre indulhat, mint ahogy indult is a művészet.”¹⁷

Mindez nem jelenti azt, hogy ne lenne tisztában az impresszionizmus jelentőségével, elismeri, sőt *korszakos-nak* nevezi a plein air felfedezésének és művészi kiaknázásának gondolatát: „A fény szerepe ott idegeskedik és kísért Claude Monet-ék előtt is, de velük lesz ez a festői megfigyelések alapja és lényege. A fény szerepének felismerése, intenzív megfigyelése és értékelése körül fordult meg az impresszionizmus, Claude Monet-ék művésze.” Másutt a Café Guerbois egykori szegénylegényeit forradalmároknak titulálja, akik „vonalaknak, fényeknek, színeknek, formáknak eddig még nem látott jelenségeit látták és keresték a természetben”, s kimutatja, hogy ebből a forradalomból milyen sokat kapacitált Cézanne és általában az egész modern piktúra. Azt pedig éppenséggel többször leszögezi, hogy a feudális viszonyok között leledző Magyarországon, ahol a „határon magyar kantárt adnak mindjárt a rugdalózó, virgoc gondolatparipák szájába, és igekeznék őket megszabolázní”, jelenléte, felszabadító hatása még kifejezetten szükséges.

Ami most már a modern művészetet illeti, azt Bölöni a modern ember *karakterisztikuma* alapján határozza meg, mely karakterisztikumnak lényegi sajátossága a kor befeketlenségéből, lezáratlanságából — válságából adódó intellektuális nyugtalanság. A fejlődés, szemben a XIX. század evolúciójával, ma már nem „rezonábilis”, hanem tudományos; még a „szocializmus határozott formájú, hatalmas szervezkedése” is tudományos alapokon akarja megvívni a forradalmat. „A mi korunk hát nem a realizációk, hanem a nagy előkészületek kora. Szociális, vallási és erkölcsi átfarmalódás, amelynek meg kell örlődnie — a művészetben is. De ahogy a szociális rendszer nem születik meg egyszerre, fejlődnie kell a belőle eredő művészetnek is... Tele a modern élet várakozással, nyugtalansággal, idegességgel, az új élet csíráival: mindenütt új formáját óhajtjuk az életnek... Finomabbak, gazdagabbak, hatalmasabbak lesznek megérzéseink, mert eléjük kerül sok soha nem látott dolog. Eddig nem érzett szenzációk születnek meg bennünk, és így támadnak új

* Hatolj a lényegig és állhatatosan törekedj a lehető legegyszerűbb kifejezésre

szepsegei melyeken megereztük vajdasát az új világ-
nak.¹⁸

S vajon mi lehet a célja és programja ilyen körülmé-
nyek között a művészetnek? Természetesen a befeléfor-
dulas a külsősegek megtagadása pontosabban az életnek
egy olvasfele bensőseges intum tükörzése ahol a „puszta
dolgok tárgyak a lelki szenzációkkal is összefüggének”.
Mert a művészet vonja le konklúzióként Boloni
„sohasem kereshet egyebet, mint a dolgok benső világá-
nak lényegének lelkének érzékeltetését”. Közeledni ilye-
tén a ma művészetéhez racionálisan nem lehet, tekintve
hogy az „lelki igazságokra van fektetve”.

Érzékenység, bensőség, finomság — ezek tehát a fiatal
Boloni elsőszámú kritikusi „elvárásai” az alkotótól; szinte
minden írásában felveti őket, hol a számonkérés, hol a
minősítés, hol az elismerés formájában. Rodin „passzív,
emócióktól lüktető emberei” az ő eszményképei, akik nem
rabszolgái az életnek, mint Menuier munkásfigurái, de
lebiró urai, meg az olyan festészet, mint a fiatal Czobélé
például, ami „nem a nagyképű pingálás, nem a patriarká-
lis magyar művészet, hanem valami magasabbra szálló
piktúra, mely finomabb, fejlettebb gyökereken ered”.
Verlaine-t azért tartja korszakos, nagy poétának, a mo-
dern vers mesterének, mert „megtanított másképpen néz-
ni és érezni a lelki szenzációk szerint értékelni a világot”,
Baudelaire-hez differenciáltsága lírájának szenzibilitása
miatt vonzódik.^{19]}

Boloni azonban nemcsak esztéta, de moralista is, s így
szükségképpen nem érheti be csupán a szépség kultuszá-
val. Konok gyűlölet, megvetés él benne nemcsak maradi
osztálva s ellenszenv a malomai Magyarországi iránt, de
még a francia polgárt is lenézi prüdsége, korlátoltsága
okán. Gazdasági jólétével nem áll arányban szellemi
jöléte. Ő meg nem nézne meg egy Cézanne képet. Izlése
megállt Bouguereau Madonnáinál, Carolus Durant arc-
képeinél és nagy költője Edmond Rostand Zolát olvassa,
de a Dreyfus-pör idején a Szajnába akarja taszítani. Ha
szórakozni vágyik, ünnepnapokon elmegy a Théâtre
Français-ba, vagy megnézi a Châtelet színházban Strogoff
Mihály utazását Moszkvától Irkutszkig, elnevetgél a
Palais Royal malacsáin, amiket aztán azon frissiben
átplántálnak a Vígyszínházba Budapestre, a Nouveautéban
megnézi Feydeau híres *Osztrigás Micijét*, a *La Dame de
chez Maximot*, de be nem ül Antoine színházába, ahol
most kezdik bemutatni Ibsen drámáit.^[20] Vizsgolygott
a percmemberkéktől, a köznapi „polichinillektől”, az „al-
kalmazkodó polgárookra, alkalmazkodó politikusokra,
alkalmazkodó írókra és művészekre” áhító társadalom-
tól; taszította a tehetetlenség, az akarnokság, a „routinier
-ek” száonművészete, hisz „a hazugságok, ámtások és
hamis értékelések e festők között hol is keresnénk a művé-
szetet, hol a tisztelességek iparkodást, elmélyedéseket ön-
magunkban, a munkában”.

Csak azokra tudott felnézni, akik *komolyan vették*,
amit csináltak, akik megszenvedtek, megküzdöttek ered-
ményeikért; nem pénzért, rendjéért, társadalmi tapso-
kért, de „belső kommandóra” alkottak, s hogy megöriz-
zék önmaguk, erkölcsi és művészi autonómiájuk, vállalták
még — mint Van Gogh, Gauguin vagy Cézanne — a belső
emigrációt is. „Mázsás súlyú emberek” — írta róluk
magyar földön „forradalmat” jelentő 1907-es bemutat-
kozásukkor Rodinról cikkezve sosem mulasztja el, hogy
örökös munkalázát föl ne említse; a rodini mondás,
hogy „dolgozni kell!”, neki is életprogramja, s így mások-
kal szemben is igénye lett.

Íme, másik három, az előbbieknél mélyebb és emel-
kedettebb kritérium: *művészi komolyság, munkaerkölcs,
tartás*, amelyek sajátos kontrasztban anazokkal, nem
befelé, de ki, a világba visznek. A tagadásból az állítás
felé mutatnak. Boloni szinte Lukács Györggyel egyidőben
döbben rá, hogy határozottan vállalt meggyőződés nélkül
nincs igazi műalkotás: a puszta esztétikum szétporlasztja
az életet, a l'art pour l'art megöli a művet. S az esztétikai
modernségnek csak az individuuum körén belül érvénye-
sülő kritikai attitűdjét (ahol a korai „Nyugat” kritikai
hangadói rendre megrekedtek) ezen a ponton emeli át őt is
egy, a passzív ellenálláson túlmutató *aktívabb* kritikai
alapállásba, bár ennek gyakorlati konzekvenciáit — az

adott világ kritikai analízisét és elmarasztalását — ha-
sonlóan Lukácshoz még nem képes levonni. Nem képes,
mert egyfelől még illúziói vannak a magyar polgári fej-
lődést illetően — nekünk meg oda is el kell jutni, ahol a
Verlaine-t földönfutóvá tevő francia burzsoázia áll —,
másfelől pedig, mert mozgalmakat sem lát még maga
körüli legalábbis olyan erőket, amelyekhez odaesatlakoz-
hatna.^{21]}

Így aztan neki sem lehetett más hadállása, mint a
születő újnak a szorgalmazása; eszménye pedig a régi for-
mákat leromboló *új formakultúra*, amely mert létrejöttét
töprengéseknek, belső tragédiáknak, dühödt, sosem kielé-
gülő kereséseknek köszönheti, egyben lénveg is, kapaszkodó
is, hisz a rendetlen világban renddel tüntetni, az
valami eszméi újnak az akarását is jelenti. Azért modern
képek Boloni számára Cézanne kompozíció, mert belőlük
előtör a művész „elfojtott zokogása, végigrándul rajtuk a
keserves vonaglás a művészet és az élet egymásba kap-
csolódó problémái alatt”, s legendás hős Gauguin és Van
Gogh, mert keresésükben — fizikailag is! — az abszolútig
mentek „Befeküdni a természetbe, elrúgni az ittmaradt
világot, és élni, élni, teremteni akarni ösztintén, felhasított
szívvel, számítás nélkül, a megindulás ontudatlanságában
felrajzolni élénk az élet átérzett szenzációit: így valahogy
támadna okos kiválasztás, és fejlődéssel járhat a művé-
szet.”^[22] Am ehhez, persze, jellem, karakter is szükse-
geltetik s ez már nem mindenkinek van.

A modern emberből való, annak jellemvonásait leszűrő
kritikai eszmerendszer így torkollik vissza az emberhez, a
mélvebb emberiséghez amelyeknek legjobb tartalmai, méltó
világkép híján — egyelőre a formák, a keretek, a kom-
pozíció tiszteletében öltének testet Boloni számára.

Amikor Boloni első cikkeit írja, nemhogy idehaza, de
a „művelt nyugaton” is folyik még a harc a poszt-
impresszionizmusért ellenséges atmoszférában dolgoznak
a későbbi világnagyságok, értetlen akusztikában hangza-
nak el az értük mondott szavak. S ez Boloni írásainak,
elvének rangját *igen megemeli*, megemeli problematikus
voltuk ellenére is. A szocialistáknak még polgár a pol-
gároknak már szocialista az ekkori író, a mi szemünkben
pedig lázadó értelmiség, aki a „lacsüggedt, koldus nemes-
ség és az eleven pórság közül” jőve, az első között hiva-
tott arra, hogy „új, vezető magyar” (Adv Endre) legyen
a forradalmak évtizedében.

Tasnádi Attila

JEGYZETEK

1 A „Boloni György Művei” címmel kiadott sorozatban a Nem-
zedékről nemzedékre (1966) c. kötet tartalmazza az irodalmi, a
Képek között (1967) a képzőművészeti publicisztikákat; míg a
Friss szemmel (1968) a politikai cikkeket és az 1956-ban írt memoár-
részleteket gyűjti össze. Mindhárom kötetet Erki Edit rendezte sajtó
alá, és látta el tanulmány-értékű utószavakkal.

2 Boloni György, ItK 1960. 4. sz. 462–474. Az írás megje-
lent a Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből
(1962) c. kiadvány 285–300. lapján is.

3 Benke Valéria: Végigjárta Ady Endre útját, Élet és Irodalom,
1959. IX. 1 p.

4 Az igazi Ady, Bp. Szépirodalmi K. 1966. 25

5 Friss szemmel, 494–495.

6 Magyarság – emberség, Bp. Magvető, 1959. 12.

7 Képek között, 106.

8 Ady Endre, Bp. Magvető, 1970. I. köt. 45–46.

9 Boloni, a publicista, Friss szemmel, 680. — A vonatkozó cikkeket
a kötet 7–36. lapján.

10 Az igazi Ady, 64.

11 Friss szemmel, 628.

12 Az igazi Ady, 63., 82., 131–132., 142. — Friss szemmel,
616–624., 626–631.

13 Vö.: Ady és Boloni Párizsában, Bp. Petőfi Irodalmi Múzeum,
1974. 6. — Művészeti Lexikon, Bp. Akadémiai K. 1968. IV. köt.
441. — Képek között, 8.

14 Vö.: Az igazi Ady, 183–184. — Nemzedékről nemzedékre,
396–401.

15 Képek között, 565–573.

16 Uo. 34–35. — A továbbiakban — néhány kivételtől elte-
kintve — az idézetek lelőhelyére nem utalunk, a vonatkozó cikkeket
megtalálhatók a Képek között 5–121. lapján.

17 Képek között, 85., 335–336.

18 Uo. 64–66.

19 Nemzedékről nemzedékre, 7., 10.

20 Az igazi Ady, 64.

21 Vö.: Komlós Aladár: Gyulaitól a marxista kritikaig, Bp. Akadémiai K. 1966. 210–213., 251–258. — A magyar irodalom története 1919-től napjainkig, Bp. Akadémiai K. 1966. 114–118. — Bölöni művészetkritikai működéséhez: Varga József: Tanulmá-

nyok... 290. — Erki Edit: Munkácsytól Picassóig, Képek között, 555–556. — Tasnádi Attila: Bölöni György, a kritikus. Kortárs, 1968. 5. sz. 829–832. — Ekkori irodalmi cikkeihez: Gereblyés László: Bölöni György és a francia irodalom, Nagyvilág, 1967. 2. sz. 285.

22 Képek között, 113.

A Sarló 1928—34 között a csehszlovákiai és ezen belül különösképpen a felvidéki magyar értelmiség ifjúsági mozgalma.

Prágában a *Kolozsvári-testvérek* híres Szent György-szobránál alakult meg 1928-ban, mint a falujáró magyar cserkészek mozgalma. Az alapítók a kezdeményezésnek a *Szent György Kör* nevet adták, mivel Szent György napján alakult meg. Példájuk nyomán csakhamar Pozsonyban és Brünnben is megalakult a helyi kör. Tagjaik elsősorban a néprajzi gyűjtést és a falu megismerését tűzték ki célul. Azonban a faluismereti vizsgálódások csakhamar szociográfiai vizsgálatokba és főlvételekbe torkolltak. A Szent György Körök pezsdítő hatását az ifjúsági önképzőkörök is megéreztek és reformkövetelésekkel telítették meg a regös-cserkész mozgalmat. Amikor *Schéver Lajos* losonci tanár *A mi lapunk* c. lapját rendelkezésre bocsátotta a mozgalomnak, ettől fogva országos figyelem fordult a Szent György Körök felé. A három Kör, tehát a prágai, a pozsonyi és a brünni 1928. aug. 3—12-iki *Gombaszögön* rendezett táborozáson le akarta fektetni „a népi gyökerű magyar cserkész alapjait”. Szükségét érezték annak, hogy a cserkészet nemzetközi célkitűzéseiben belül a jogos nemzeti célok is megfelelő súlyt kapjanak. Ehelyett azonban új szervezet alakult *Sarló* néven, amely a szomszédos országok magyar fiatalságának soraiban is hasonló reformista mozgalomnak vált ösztönzőjévé.

Írók, tanárok, művészek csatlakoztak a Sarlóhoz. Alapító tisztségdrájában a következő neveket találjuk: Balázs András, Boross Zoltán, Brogyányi Kálmán, Csáder Mihály, Dobossy Imre, Dobossy László, Ferencz László, Forgách Béla, Györy Dezső, Hornyánszky István, Horváth Ferenc, Jósik Lajos, Morvay Gyula, Peéry Rezső, Porzolt László, Szalatnai Rezső, Terebessy János, Vass László, Wein Gyula. Képzőművész egy sincs köztük, de műkritikus már kettő is akad: Brogyányi és Szalatnai személyében.

A Sarló fejlődésének csúcspontját 1931-ben érte el. Ez év szeptember 24-ére hívták össze Pozsonyba a tagokat 5 napos konferenciára. Az itt elhangzott előadásokat könyvben adták ki.[1] Ez a kötet tulajdonképpen előadások és hozzászólások, valamint proklamációk formájában a Sarló programját nyújtotta. A mozgalom kissé többre értékelte magát tényleges súlyánál, ezért írhatta 1932-ben a *Fórum* című lap (1932. I.), hogy Balogh Edgár, a mozgalom fő irányítója a Sarló jelentőségét tekintve „túlméretezett cikket írt” az *Új Szó* című kommunista lapba. — Azonban a mozgalom annyi idő távlatából is figyelmet érdemel. A pozsonyi találkozon megjelent *Julius Fucsik* és azon föl is szólalt. „Látom, mi mindent tanulhatunk — mondotta — módszerükből. Ez az iskola a fölszabadulás útjára tanít s az Önök fölszabadulásának napja jelenti számunkra is a szabadság napját” — idézi *Szalatnai Rezső* az *Irodalmi Lexikonba* írt Sarló cikkében.

Miben állt a Sarló művészeti programja? A *Sarló* jegyében című kiadványban közzét program lehet e tekintetben eligazítónk és természetesen az, ami a programból a gyakorlatban megvalósult. A Sarló magát ebben a kiadványban „művészi mozgalomnak” is tartotta, igaz ugyan, hogy függetlenül a Sarló „jogi kereteitől”. [2] Ez kissé bizonytalan, túl általánosság tette a Sarló mozgalmának

művészi jellegét, mert hiszen a „jogi kereten kívül” ez azt jelentette, hogy minden művész hozzátartozónak vallhatja magát, világnézeti különbség nélkül. Valójában azonban alig néhányan csatlakoztak a mozgalomhoz, talán éppen emiatt kellett a fönti módon fogalmazni. A festőművészek közül tulajdonképpen csak *Tallós-Prohászka István* és *Lőrincz Gyula* jegyezte el magát a mozgalommal.

A Sarló fontosnak tartotta: „az osztályharcos politikai rajz munkacsoportjának föllállítását... a magyar szocialista sajtó szolgálatára, így elsősorban *Az Út* kulturális politikai folyóirat oldalán”. Ezt a lapot Fábry Zoltán szerkesztette és a munkacsoport vezetésére a Sarló *Tallós-Prohászka István* kérte föl. [3] Tallós csatlakozott a Sarló Garam-völgyet bejáró néprajzi gyűjtőcsoportjához, amelyet *Morvay Gyula* vezetett. [4]

A Sarló különösen nagy jelentőséget tulajdonított a *szociofotónak*, a *politikai rajznak* és a *montázs*nak. Mindhármát úgy értékelve, mint amely legalkalmasabb művészi formája a *marxista* munkamódszernek. A mozgalom e három művészeti „munkakategóriát” kívánta a csehszlovákiai és ezen belül a felvidéki magyar szellemi életbe bekapcsolni, ezért határozta el a pozsonyi konferencián, hogy 1932 folyamán „e művészeti irányok számára iskolát szervez”.

Mit értett a Sarló a *szociofotón*? Röviden: marxista igényeket kielégítő fényképezést. A valóság olyan jelenségeit kívánta megörökíteni, amelyek gazdasági, társadalmi, politikai és kulturális vonatkozásuk miatt egyrészt tipikusak, másrészt tükrözik a jelenlegi állapotokat és mutatják a fejlődés lehetséges és kívánatos útjait. A szociális fotón olyan fénykép értendő, s itt *Szalatnai Rezső* értelmezését idézzük, amely tudatosan vállalja a társadalmat formáló szerepet. Amely a proletariátus szemszögéből nézi az életet, ennek jelenségeit, agitatív jellegű és forradalmasító irányzatú. Ez a fajta fotó nem csöndéletekben látja a világot, hanem a társadalmi ellentétek tüzeiben. Tettre mozgósít tehát és ezért forradalmasító irányzatú. Ítéletet hirdet afölött, ami elavult és akadály a fejlődésnek és cselekvést, intézkedést, átalakulást követel. Ezért erőteljes ez a fotóművészet. Külön érdekessége és érdeme Szalatnai cikkének, hogy rámutat Moholy Nagy Lászlóknak a fénykép körül űzött „kisdéd játékaira”. [5]

A Sarló tehát szükségesnek tartotta, a föntiek értelmében, egy olyan *szociofotó-társulat* létesítését, méghozzá Pozsonyban, amely „a történelmi mozgásjelenségek dokumentumszerű megörökítésével és nyilvánosságra hozásával tudatosítja a történelem élő hatóerőit e földterületek (Felvidék, Kárpátalja) néptömegeiben”. Mi valósult meg ebből a programból?

Mindenekelőtt egy kiállítás Pozsonyban, amely áttekintette e fotó fejlődését föltalálásától kezdve. Bemutatta, hogyan helyettesítette idővel a fotó a festményt, különösen a portré terén, majd túlnöve ezen, hogyan érkezett el korszerű hivatásának fölismeréséhez, s milyen szerepet vállalt ebben a „szovjet-fotó”, amely valamikor céljaul a kellemetlen tények, a döbbenetes jelenségek leleplezését tűzte ki, a segítés szándékával, szinte a vádilat hangján.

az egyik szál bizonyára a Sarló-mozgalomban leli magyarázatát

1932-ben *Az Út* című lapban fölhívás jelent meg,^[12] amely a Szociofotó Társaságba toborzott elvtársakat. A cél munkásfényképészek nevelése és szervezeti összefogása lett volna. Kéri a jelentkezőket, küldjék be fényképfelvételeiket s amennyiben válaszbélyeget is mellékelnek, akkor szakmai tanácsadással is szolgálnak nekik. A fölhívás mellett a pozsonyi szociofotó kiállítás két képének másolata is szerepelt. Nem tudjuk, hogy a Sarlósoknak volt-e közülük e hirdetményben foglalt vállalkozáshoz, vagy éppen a velük elégedetlen ortodoxia nyilatkozott-e meg abban. Az bizonyos, hogy a Fábry irányítása alatt álló lap erős kritikával és súlyos egyoldalúsággal nézte a művészet kérdéseit. A szociofotó lévai kiállítására — a lap tudósítása szerint^[13] — messze vidékekről is érkeztek munkások s a tárlatot több mint ezren tekintették meg. Brogyányi Kálmán tartott előadást, amely *Az Út* megállapítása szerint kifogástalan volt ugyan, de nem felelt meg a proletárnevelés követelményeinek. Még hozzá „elvontsága miatt”. Brogyányi Kálmán *Társadalom, művészet és forma* címmel a szociáldemokrata párhelyiségben tartotta meg előadását, már ez sem tetszett Fábry-nak. Mintha csak néhány „úri dámának” tartotta volna, úgy tárgyalta a kérdéseket — *Az Út* szerint — mintegy a munkások feje fölött. Ezek ki is vonultak az előadásról, minek folytán majdnem üresen maradt a terem. Az egyik jelenlévő munkás írása szerint, amely *Az Út*-ban jelent meg Brogyányi egy óráig beszélt az ősember művészetéről s a jelenkor művészetét nem is érintve, fejezte be előadását.

Ha így volt, mindenesetre azt bizonyítja, hogy a megfelelő közönségnevelő előadásforma nem egykönnyen alakult ki még a *Sarló* művészettörténetésének a gyakorlatában sem. Pedig a Sarlósok a gyakorlatot a föntiek ellenére sem tévesztették szem elől. Maga a *Sarló* is tömörítette a szocialista művészeket. „Vörös Nyíl” elnevezéssel, 1932-ben ifjúmunkás rajzolóik kiképzését határozta el, de ez a kezdeményezés is csak terv maradt.

A *Sarló* az építőművészetet sem tévesztette szem elől. 1932. ápr. 3—5-én Pozsonyban tanácskozást rendezett,

amelyet Horváth László brünni műegyetemi hallgató hívott össze a *Sarló* nevében. 3-án és 4-én a szocialista építészek tanácskoztak, 5-én pedig Brogyányi Kálmán tartott előadást „Az osztálytársadalom művészetéről — a proletariátus művészeti igényeiig.” Ebben fölöelte a szociofotó, a politikai rajz, a montázs, a szinkonstrukció és a korszerű tipográfia kérdéseit. Ebből az alkalomból nyílt meg a szocialista építészeti kiállítás.

Itt jegyezzük meg, hogy a Sarlósok közül könyvesztetiki kérdésekkel hozzáértéssel és kiváló ízléssel Szalatnai Rezső foglalkozott, különösen a *Fórum*-ba írt cikkeiben, illetve jegyzeteiben.

Mint az eddig elmondottak is bizonyítják, a *Sarló* a művészeti ágak társadalmi szerepét hangsúlyozta és helyezte előtérbe. Ez a mozgalom társadalmi programját tekintve érthető is. De a politikai egyoldalúságból fakadó esztétikai követelmények nem szabhatók minden művészre. Sőt, az utolsó 50—60 év alatt egyre kevesebbre. De az, hogy a *Sarló* művészeti programja és ösztönző hatása nem hagyható említés nélkül a két világháború közötti képzőművészet-történetünkben, az a föntiek alapján nem szorul bizonyításra.

Szűz Rezső

JEGYZETEK

- 1 A *Sarló* jegyében Pozsony 1932. Az első kiadást a csehszlovák rendőrség elkobozta, a második kiadás fehér foltokkal jelent meg.
- 2 Uo. 15. l.
- 3 Uo. 108. l.
- 4 Uo. 27. l.
- 5 Sz(alatnai) R(ezső). A szociális fénykép. *Fórum* 1934. 255. l.
- 6 L. Szalatnai Rezső. A modern fotográfia bemutatkozása Pozsonyban. *Fórum*, 1931. 342., 343. l.
- 7 Turczel Lajos: Két világ mezsgyéjén. Pozsony 1967. 73. l.
- 8 L. A *Sarló* jegyében. 108—109. l.
- 9 Uo.
- 10 Balogh Edgár: Hét próba. 320. l.
- 11 Uo.
- 12 *Az Út* 1932. 1. sz. 13. l.
- 13 *Út* 1932. Az 2. sz. 4. l.

MAGYAR MŰVÉSZEK A NAGYVILÁGBAN

ANDRUSKÓ KÁROLY

Az ötvenes évek vége óta a jugoszláviai magyar napi- és hetilapokban egyre gyakrabban bukkantak fel a Vajdaság szép tájait, a kisemberek munkás hétköznapjait megörökítő, markáns megfogalmazású, erőteljes duzzadó, realista fogantatású, de egyéni stílusjegyeket hordozó linometszetek. A metszeteket *Andruskó Károly* jegyezte. E név akkor még ismeretlen volt a magyar közönség előtt, de szűkebb hazájában is keveset tudtak róla. Az azóta eltelt két évtized azonban gyökeres változást hozott, a művész nagy utat járt be, és nevét, valamint munkásságát nemcsak szűkebb hazájában, Jugoszláviában ismerik, de Magyarországon is számon tartják, mint a jugoszláviai magyarság képzőművészetének egyik reprezentáns egyéniségét és mindezeket túl, elsősorban ex librisei révén, számon tartja szinte az egész világ. Sokoldalúsága (festő és grafikusművész, az ex libris hivatott művelője s a metszetes miniatűr könyvek nagy tehetségű és nagy szorgalmú mestere) nagyban hozzájárult sikereihez éppen úgy, mint nevének világszerte való ismertetéséhez. Humanista beállítottságú ember volt a művészelete megszerette mindenütt, ahol csak megfordult, pedig Amerika mellett majdnem egész Európát beutazta. Nemcsak művészetének, de művészetén keresztül hazájának és nemzetének is megbecsülést szerzett mindenütt. Ma, amikor már gazdag és sokoldalú munkásság áll mögötte és művészetével tekintélyes irodalom foglalkozik, e sorok írója nem kis büszkeséggel említheti meg, hogy az elsők között foglalkozott munkásságával.

Andruskó Károly 1915-ben született Zentán, kubikos családból. A földhöz való ragaszkodás, a fizikai munka megbecsülése és művészi témává emelése innen származik művészetében. Szegénysége miatt nem tanulhatott és hiába rajzolt jól, hiába vonzották a művészetek, már korán kenyeret kellett keresnie. Nyomdászságot tanult, mert e szakma maga is alkalmas volt egy kis művészkedésre. Mint nyomdász Szabadka, Belgrád, Újvidék Eszék, Zenta különböző nyomdáiban dolgozott és akcidentsz sedése, esztétikus megalapozottságú tipográfiai munkái révén mint nyomdász is elismert nevet vívott ki magának. Mint a zentai Udarnik nyomda műszaki vezetője csak pár éve ment nyugdíjba. Aktív munkás élete folyamán csak az ellopott órákat szentelhette a művészetnek, nyugdíjba vonulása óta azonban minden idejét ez tölti ki. A képzőművészettel egyébként korán kapcsolatba került. Már gyermekkorában jól rajzolt, a negyvenes évek óta pedig megismerkedett az olajfestés, az akvarell, a pasztell, a monotípia technikájával, a linometszés fortélyával, a hatvanas évek közepe óta pedig a fametszés rejtélyeivel is. Miniatűr könyvei és nélkül meg sem születhettek volna. A lino- és fametszéshez még a szerszámokat is maga készítette. Autodidakta művész, maga kísérletezett ki mindent; nem a legrövidebb utat járta be, de így is elérkezett a művészetig. A kísérletezés, a verejték nem látszik a művein, mert amelyeken látszott, azokat megsemmisítette s már mint érett művész jutott el művészetelekre. Technikai felkészültsége, a nyomdász mesterségben és mellett megszerzett esztétikai műveltsége mind hozzásegítette ahhoz, hogy megtalálta a maga külön útját. Munkái először 1946-ban, Zentán, egy kollektív kiállításon kerültek a

közönség elé; ekkorra már sikerült átlépnie azt a mély árkot, amely a műkedvelést a művészettől elválasztja.

Andruskó Károly művészi pályafutását olajfestményekkel kezdte s bár ma már inkább a grafika dominál művészetében, az olajfestéshez, a színek világához teljesen nem lett hűtlen. Festői témaköre igen széles: tájkép és városkép, történelmi kompozíció és munkaábrázolás, interieur és zsánerkép egyaránt belefért. Talán csak a csendélet és az akt világa maradt részére idegen. Figuratív festő, hűséges híve a realizmusnak és nemcsak azért, mert művészetének a látvány az alapja, hanem azért is, mert alkotáslelektani indítékai erre predesztinálják. Hűvösen tárgyilagos, aki színeinek visszafogott lírájával és sajátos festőtechnikájával (a festéket nem ecsettel, hanem késsel viszi fel a vászonra s a mozaikszerű festékfelrakás plasztikusan emeli ki a formát) hívja fel elsősorban magára a figyelmet. Tengerparti városképeinek mediterrán vidámsága őt is élénkebb színek felrakására készíti; a napsütötte utcák, a fehérén izzó házak nemcsak a harsány életkedv oldottabb megjelenítésére készítik, de a fény-árny problémák posztimpresszionizmuson túllépő megoldásának keresésére is. Szűkebb hazája állandó témája piktúrájának. Nemcsak ő van otthon Zentán, de Zenta is otthon van művészetében; hazai témájú festményei a látvánnyal való együttélés öröme és az ábrázolás hűségének kényszere jegyében születnek és így jön létre a lírába ontott valóság andruskói festői világa.

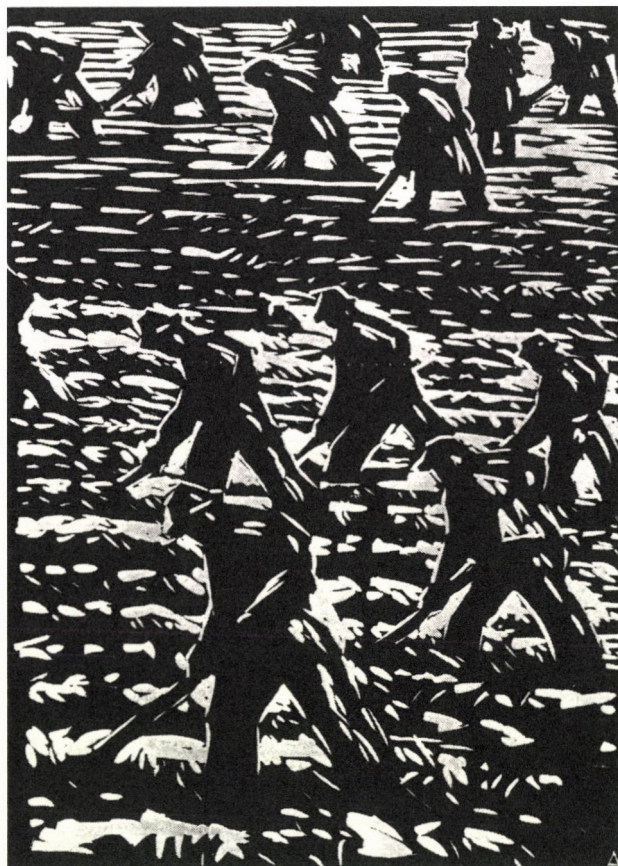
A grafikus Andruskó Károly a különböző jugoszláviai sajtótermékekben megjelent linometszetei és a kisebb-nagyobb kiállításokon szereplő szabadgrafikái után tulajdonképpen a *Kubikosélet-Barbárellet* c. linometszetű mapájával, mondhatnók úgy is: képregényével mutatkozott be az otthoni és a magyarországi közönségnek. (Zenta 1966, Szerző. 8°, 64 l.) A hatvanhárom metszetet tartalmazó album önkéntelenül *Masereelt* juttatja az ember eszébe, aki a képregényt meghonosította az európai grafikában. De míg Masereel elsősorban a nagyvárost és az ipari munkást állította élénk, addig Andruskó Károly egy ma már úgyszólván teljesen kihalt foglalkozásnak állított emléket, a kubikoságnak, a legembernyívóbb paraszti munkának és így e képregény nemcsak művészeti szempontból figyelemre méltó, hanem dokumentatív erejénél fogva is. Andruskó, aki maga is kubikos-ivadék, nagyon jól ismerte ezt a verejtékszakasztó mesterséget; ősei részt vettek a magyarországi vasútépítési és árvízmentesítési munkákban s ha nem is közvetlen tapasztalatokból, de a hozzátartozók hiteles elbeszéléseiből jól tájékozódhatott ennek a különleges földmunkás-rétegnek farsztó hétköznapjairól és ritka ünnepeiről. Az otthon melegét az év legnagyobb részében nélkülöző, lakóhelyüktől majdnem mindig távol dolgozó kubikosokat nemcsak az embertelenül nehéz munka sorvasztotta, hanem a magány is. Ez az élet tele volt drámaisággal, sőt sokszor drámával is és ennek grafikái visszaadása hálás, de nem könnyű feladat. Andruskó Károly megfelelt ennek a feladatnak s ha alkotása nem is teljesen hibátlan, művészi ereje és hiteles felelteti ezeket a hibákat. A metszetsorozat a kubikosélet minden munkafázisára kitér (planérozás, kordéemelés, rakodás stb.), de megleveníti a csendőrségi asszisz-

tenciával történő fizetés, a pálinkaivás, a levélírás, a virtuskodás pillanatait is s a kalyibák, a munkáskunyhók sivar légkörét szinte tapinthatóvá teszik. Ezt a munkát a gépesítés ma már majdnem teljesen feleslegessé tette; elmúlása halotti beszédet nem, de egy mementót megérdemel. Andruskó ennek tesz eleget. A kubikoséleket bemutató lapjai a meztelen valóságot adják, de Andruskó művészete mégsem naturalista, részben azért, mert a képi látvány mögött érezni a művész együttérzését, részben azért, mert Andruskó valóságát is egyéni veretű. A fekete—fehér ellentéte jól húzza alá a mondanivalót s nemcsak tényeket közöl (művészi nyelvezettel), de állásfoglalásra is kész. E metszeteken Andruskó majdnem kizárólag foltokkal old meg mindent, a vonalat ritkán használja s ha használja, akkor is belemosódik a kisebb-nagyobb foltok tömegébe. A művész mozgásábrázolása különösen figyelemre méltó. A kissé konzervatív kompozíciós rend, a térkitöltés merevségén ez sokat segít. Jól karakterizál, nemcsak a fárasztó munkát végző emberek nehézkességét, de munkájuk sajátos ritmusát is jól adja vissza. Nem szívesen részletez; lapjainak meggyőző férfiasságát, robusztus erejét éppen sommázó hajlama biztosítja. A képregényből a *Kenyér után*, a *Sárban*, az *Itatás* és a *Kapaszkodó* című lapok külön is megérdemlik a kiemelését. E művészileg és etnográfiaileg egyaránt maradandót nyújtó lapok témában és stílusban egyaránt Tömörkényt juttatják az eszünkbe s ez nem kevés!

A kubikos-mappa után Andruskó csakhamar egy újabb grafikai gyűjteménnyel jelentkezett. A *Francios Villon: Ballada a senki fiáról* 48 linometszete (Zenta 1969, Szerző: 8°, 48 l.) az egyik leghálásabb s egyúttal legnehezebb illusztratív feladatra vállalkozott, olyan feladatra, amely nemcsak a fantáziát mozgatja meg, de technikailag is a legtöbbet követeli. E témával egyébként már több, különböző nemzetiségű grafikus megpróbálkozott, több-kevesebb sikerrel. A Villon-vers képi átköltésében a lényeg



2. Andruskó Károly: Utolsó állomás



1. Andruskó Károly: Fürgepuszta

megragadása éppen olyan nehéz, mint a hangulat visszakadása. A Villon-versek képbesűrítéséből valami mindig kimarad: a szó és a vonal mondanivalója nem mindig találkozik. Majdnem reménytelen vállalkozás azonban egy Villon-vers, jelen esetben a *Ballada a senki fiáról* minden sorát egy-egy képre váltani, hiszen egyik sorról a másira sokszor nem történik több, mint egy hangulati rezzenés, és ezt a grafika nyelvére fordítani több, mint amire a grafika képes. Andruskó mégis megpróbálta a lehetetlent s nem rajta, hanem a feladat megoldhatatlanságán múlott, hogy a kísérletből csak mérsékelt eredmény született. Volt ennek persze egyéb oka is. A művész a kiindulási alapot jól választotta meg és az arc hangulati változtatásaival igyekezett a vers mondanivalójával és sodrásával együtt maradni, a sikeres eredményt azonban a probléma végső megoldhatatlansága mellett az itt alkalmazott metszőtechnika alkalmatlansága zárta ki. A vonalas és karszerű megoldás óhatatlanul túlsúlyra juttatja az üres, fekete felületeket, amelyek így inkább agyonnyomták, mint kiemelték a vonal mondanivalóját; a feladat megközelítően sikeres megoldására a folthatásos metszőmód s a fekete—fehér egyensúlyának fokozottabb kiegyenlítése lett volna alkalmasabb. Ez a munka azonban így sem félresikerült alkotás, inkább izgalmas kísérlet, amely jó részletekben és grafikai erényekben sem szegény s hogy mégsem úgy sikerült, ahogyan a művész szeretne volna, annak okát nem Andruskó művészi fegyvertárának elégtelenségében, hanem Villon páratlan lírai hangszerelésében kell keresnünk. Láttunk már jobb, de láttunk már gyengébb Villon-illusztrációkat is és Andruskó Károly e munkája a negatív tanulságok mellett pozitív tapasztalatokkal is szolgált.

Andruskó illusztrátori tevékenységében Ivan Goran Kovačić: *Jama* c. albuma (Senta 1970, Ivrt, 11 l.) kiemelkedő állomást jelent. Jama éppen olyan elrettentő példája a fasizmus elembertelenedett világának, mint Lidice, Oradour vagy a német megsemmisítő táborok.



3. Andraskó Károly: Két elítélt

A kegyetlen és minden idők humanista emberének elretentő például szolgáló hegy és esemény Ivan Goran Kovačićot megrázó erejű írásmű megalkotására ihlette, amely Csuka Zoltán kitűnő fordításában (Fórum 1946. okt. sz.), majd később Borsos Miklós rajzaival külön kötetben is a magyar olvasóközönségnek is rendelkezésére áll. A téma egyébként festők, szobrászok, grafikusok tucatjait foglalkoztatta, akik között a legnagyobb nevek is megtalálhatók. A döbbenetes élményről nemcsak azok vallottak, akik maguk is megélték a poklok poklát, de azok is, akik másodkézből vett élményeken keresztül kerültek közelebb a témához. Andraskó nem kis feladatra vállalkozott, amikor 10 linometszetű illusztrációjában maga is hangot adott a döbbenetnek, de mint aki maga is szenvedő alanya volt a második világháborúnak és akiben az iszonyat görce még ma sem tudott teljesen feloldódni, lapjain keresztül érzékeltetni tudja a szörnyűségek világát. És ha Borsos Miklós grafikai erényeivel nem is rendelkezik, tud tragédiás légkört teremteni s a kegyetlen valóság és a víziók kavargó áradatában nemes művészi eszközökkel mondja ki a tiltakozó nem-et. Ahol csak pár alakot vonultat fel, ott nagyszerűen adja vissza a testi-lelki elgyötörtséget, a halálközeli fásultságot, a hihetetlen iszonyatra való rácsodálkozás grafikai tükörképét, tömegkompozícióiban azonban nem mindig sikerül művészi egységbe foglalnia a mondanivalót és ennek gyökere elsősorban a kompozíció szétszabdaltságában s az emberileg nagyon is érthető utálkozás formákat szétfeszítő kényszerében rejlik. A sorozat utolsó lapjában, a halott fölé hajló anyában azonban benne van a költeményt meglevenítő képsor minden emberi és művészi konzekvenciája: az élet megy tovább, de felejtenünk sem nem lehet, sem nem szabad.

Hogy Andraskó mennyire szereti a nehéz feladatokat az elsősorban a *Hóvihar* (Senta 1971, Szerző. 8°, 1 l., 17 t.) tizenhét linometszetét tartalmazó albumán mérhető le, amely egy hóviharban megtett autótú emlékeit örökíti

meg. E gyűjtemény lapjain azonban a jó megfigyeléshez nem mindig járul maradéktalanul jó művészi megoldás. A fekete elnyomja a fehéret, amelyet pedig a hóvihar a valóságban is uralkodó szerepre emel. A hópelyhek kavargása általában fellágyítja, vagy elmosza a táj, a házak, a tárgyak körvonalait, de ez a grafikákon nem kellő súllyal jelentkezik. Így lesz a hóból főszereplő helyett csak staffázs. A háttér házai, fái a hóesésben is túl markánsak maradnak. Maradéktalanul jó megoldást csak a cimlap ad, ahol az ég és a hó az egyedüli téma; a többi metszetben gyakran kell nélkülöznünk a hóesésben átváltozó táj valós és mégis víziószerű megoldását. E félmegoldásokon a lapok azonos változata sem segít, bár a kék visszfények a lapok poétikus töltését erősen emelik. E munkájában Andraskó inkább csak jelzéseket ad, a végleges művészi megoldást azonban elodázza.

Művésziünk szenvedélyes barangoló s ennek számtalan grafika és grafikai album köszönheti létrejöttét. Tokaj-hegyaljai kirándulását egy grafikai mappa követte, a *Tokaji borpincékben* (Zenta 1973, Szerző. 8°. t. mappában), amely különös világba vezeti el a nézőt. A művészileg meglehetősen monoton témában Andraskó úgy próbált életet lehelni, hogy a penészes, sötét falakból kifehéredő primitív rajzokat, feliratokat állítja előtérbe s ezzel nemcsak a látvány egyhangúságát oldja fel, de — nem először — néprajzi-kultúrtörténeti értékeket is átment a jövőbe. A szakállas király talán azt példázza, hogy a királyok borát s a borok királyát mindenütt ismerik s Voltaire-től napjainkig költők ihletadó varázsszerének bizonyult; az a szőlősgazda pedig, aki a kaszás halált karcolta pincéje falába, nem a bor ellen akart prédikálni, inkább a halálnak mutatott fűgét. Ezek a népi-képi groteszk szimbólumok és bölcsességek teszik érdekessé Andraskó e metszetgyűjteményét, ami annál is érthetőbb, mert az egyéb pince-rekvizitumok (hordó, ászokfa stb.) nem sok művészi lehetőséget nyújtanak. E kedves grafikai kuriózum egyébként igen jól illik Andraskó grafikai munkásságának gazdag sorozatába.

Andraskó Károly grafikai munkásságában fontos szerepet töltenek be nagy magyar költőinkhez vagy azok egyes verseihez készített linometszetei. Említsük meg ezek közül *Vörösmarty: A vén cigány* c. metszetsorozatát (Zenta 1969, Szerző. 8°, 52 t.), az *Andraskó Károly metszetei Arany János verseihez* c. gyűjteményt (Zenta 1968, Szerző. Haránt 8°, 66 l.), *Madách: Az ember tragédiájához* készített 16 linometszetét, valamint az *Andraskó Károly metszetei Illyés Gyula: Puszták népéhez* c. sorozatát. (Senta 1968, Szerző. Haránt 8°, 126 l.) E grafikai alkotásokat csak részben nevezhetjük illusztrációknak, inkább az adott versek-íráskor feletti grafikai tűnődések foltban-vonalban való visszatükröződése. E grafikákban verődik vissza az az eszméi-indulati világ, az a hangulati lebegés, amelyet a költő vagy a vers a művészből kiváltott. S bár ezek a grafikák nem hétköznapi értelemben vett illusztrációk, mégis bennük van Arany János bölcsessége, Madách filozófikus tűnődése éppen úgy, mint ahogy a *Metszetei Petőfi verseihez* c. sorozatban benne van a költő eruptív szabadságvágya és szertelen lángolása. (Zenta 1968, Szerző. 8°, 97 l.) *Illyés* világa pedig különösen közel áll Andraskóhoz, mert maga is ebben a világban élt gyermekkorában. E témakörben való otthonosságát a *Birtok népe* című (Zenta 1969, Szerző. 8°, 17 l.) sorozata is bizonyítja. A kisemberek világának alapos ismerete, a szegényekkel való együttérzés sugárzik *Periféria* című ciklusából is (Zenta 1970, Szerző. Haránt 8° 12 t.); a szegénység kopottas, de becsületos világából kiérezhetjük a hétköznapiak költészetét.

Andraskó merész fantáziáját olyan dolgok is megmozgatták, amelyek mint téma nem ismeretlenek ugyan a grafikában, de sorozattá ritkán állnak össze. Hivatkozhatunk a *Fűzfák* című kézelevonató metszetsorozatra (Zenta 1970, Szerző. 8°, 42 l.), a *Slovenski kraski svet* (Zenta 1970.) húsz linometszetére, az *Adorjáni vasárnap délután* c. sorozatra (Zenta 1971, Szerző. Ívrét, 15 t.), a *Népkerti metszeteire* (Zenta 1971, Szerző. Haránt ívrét, 24 t.), a *Linometszetei a holt-Tiszáról* című gyűjteményre (Zenta 1973. 8°, 16 t.), a *Harc a létért* erőteljes képeire (Zenta 1973, 8°, 11 t.), a *Füregpusztától Pincehelyig* című

képes utmaplóra (1972. Ivrét, 181.) s az *Oregói falu* összeállításra (Zenta 1974, Szerző, Haránt folio 12 t), amely művészi rekviem a történelmi-gazdasági változások miatt halálra ítélt régi falu felett. A *Szabolcs Szalmár megyei műemlékek* ismét új oldalról mutatják be a művészt (Zenta 1976. Ivrét, 101.); szinte topografikus hűséggel dolgozik, de ez nem zárja ki sem a művészi megfogalmazást, sem az érezhető érzelmi kötődést. Polner Zoltán *Föld szülte fáját* c. folklórkötetéhez készített 24 metszete ismét csak azt példázza, hogy Andruskó Károly nemcsak jó, de hiteles művészetet is csinál, mert mindig olyan témához nyúl, amely — így vagy úgy — közel áll hozzá.

A művész az életmű grafikai alkotásainak csak egy részét szedte csokorba s rendezte sorozattá. Közel ezer szabad grafikája között majdnem minden témát megtalálhatunk, mégis az ember, a táj és a városkép áll hozzá legközelebb. Portréiban és figurális kompozícióiban a tömörkényi „célszerű szegény embereket”: a kubikosokat, halászsókat, parasztokat, munkásokat örökíti meg, igen gyakran munka közben, egy-egy jellegzetes mozdulat kiemelésével. Emberábrázolását robusztus erő s bizonyos fokú nyersség jellemzi s az utóbbit az együttérzés szívmelegével teszi művésziileg elfogadhatóvá. Ritkán pszichologizál, nem egyént, hanem típust ábrázol és típusait sajátos módon egyéniesíti. Különösen a vízi-emberek állnak hozzá közel; a hajósokról, halászsókról, tutajosokról mindent tud, amit csak lehet s ez alkotásaiból is kiérzik. Az ember otthont adó környezete, a falu és a város is nagy szerepet játszik művészetében. Nemcsak az ún. „művészi” témák vonzzák, metszeteiben megörökíti a modern lakótelepek egyhangú betonrengetegét is és e világnak nemcsak a külső képét, de elmagányosodó hangulatát is vissza tudja adni. Néha csak egy-egy öreg parasztházat vagy modern toronyházat rögzít, máskor egész utcákat, városrészeket örökít meg, de van példa művészetében arra is, hogy kísérletet tesz egy egész város Nyírbátor megörökítésére. E linometszet egyébként méretileg 50×280 cm és Andruskó Károly legnagyobb grafikai alkotása.

A rajz, az akvarell, a pasztell, a monotípia mind ott-hon van Andruskó Károly grafikai művészetében, a legnagyobb szerepet azonban mégis csak a sokszorosító grafika két válfaja, a lino- és fametszet játssza benne. Amíg azonban a fametszet — a dúc méreteinél fogva — első-sorban a kisebb szabad grafikákban és az ex librisben jelentkezik, addig a linometszet a művész mindennap használt „anyanyelve”. Andruskó sokszorosító grafikai tevékenységét a linometszettel kezdte, a fametszetet csak 1967-ben sajátította el, nem kis vesződség árán, kezdetben a saját maga készítette eszközökkel. Nem kevés kísérletezés, kitérő, zsákutca és újbóli nekilendülés után jutott el fametsző technikájának mai fokáig. Az autodidakta művészek örök sorsa ez: mindenre önmagának kell rájönnie. A világ egyszemélyes felfedezésének azonban nemcsak a verejtékmennyisége nagy, de nagy a haszna is.

Ami a metszőtechnikát illeti, Andruskó Károly úgy a linometszésben, mint a fametszésben mindent ismer, minden utat végigjárt, minden módszert magába szívott, de kikísérletezte saját technikai fogásait is és ezek olyan egységbe olvadtak össze technikai eszköztárában, hogy esztétikailag az idegen hatások sem tekinthetők jelentősnek. A karcszerű metszetektől a foltokkal-kontúrokkal való képépítésig, a vonalas megoldásoktól a szemcséző, pontozó modorig mindent tud és ritka kivételként még a fésűs vésővel sem él vissza. Mindig azt a technikai megoldást választja, amely az adott grafika mondanivalóját művésziileg a legjobban fejezi ki. Kompozíciós rendjében (központi elrendezés, a főmotívum kiemelése, egyensúlytartás stb.) stílusában (gyakran a naturalizmussal kacérkodik, de végül is mindig a lírikusan oldott realizmusnál köt ki) nemigen ad forradalmian újat, mégis a Duna-völgyi táj és ember hiteles művészi krónikásának kell tartanunk, aki — mivel a művészetet nem játéknak, hanem halálosan komoly dolognak tartja s a „mit” és a „hogyan” közül egyiket sem rendeli alá a másiknak — félig ösztönösen, félig tudatosan —, mindenkinek a saját anyanyelvén beszél és maradéktalan esztétikai élményt ajándékozik.

Ex libriszel Andruskó Károly jelen sorok írójának ösztönzésére alig több mint tizenkét éve kezdett foglal-



4. Andruskó Károly: Rudabánya

kozni és ex libriseinek a száma ma már közel jár a 2800-hoz! Ex libriseit linóba vagy fába metszi s nemegyszer kézzel színezi (nem véletlen, hogy az északi országokban: Dániában, Norvégiában, Svédországban legnagyobb sikereit éppen ezekkel aratta; az északi országok fény- és színéhsége közismert). Ex libris művészetén belül a linometszetű lapok lágyabb tónusaikkal líraiságának, a fametszetű lapok merevebb vonalvezetésükkel narratív hajlamainak és drámai sejtéseinek felelnek meg inkább, miközben mindig a fekete—fehér ellentéte a központi erő. Témaköre nem túl tág, de a különböző mesterségek és szenvedélyek szimbolikus vagy realista megfogalmazását éppen úgy megtaláljuk benne, mint a hazai táj adta elemények költői visszaadását. Jelképrendszere nem tör új utakat, követi, itt-ott módosítja a hagyományos szimbolikát, pedig nem egy kísérlete arról győz meg bennünket, hogy képes lenne önálló jelképrendszer létrehozására is. Ahol színeket is használ, ott nem a festői hatáskeltés, hanem a mondanivaló jobb kiemelése a cél; japáni finomságú tónusai sosem veszélyeztetik a grafikai kifejezés majdnem kizárólagos eszközének, a vonalnak az uralmát. Környezete, baráti köre részére készített könyvjegyein gyakran használ fel tájképi elemeket is, elsősorban a Tisza-part világát, a vízi élet eseményeit, a száradó hálók, a pihenő csónakok munkát idéző vagy pihentetést sejtető beszédese életét. Bár, mint már mondtuk, egyéni jelképrendszer csak itt-ott bukkan fel ex libris művészetében, kialakulóban van sajátos formanyelve, amelybe az éteri lebegés éppen úgy belefér, mint e breugheli vaskosság, a rózsaszín szemüvegen át történő világlátás éppen úgy, mint a valóság tárgyilagos regisztrálása. Előadásmódja inkább sommázó, mint részletező; a nagy foltok megjelenítő erejében inkább hisz, mint a részletek finomságainak őszinteségében. A tájábrázolásban, a csendéletben ez



5. Andruskó Károly: Tokaj

erény, de az ex librisben — tekintve a kis méretet — már visszaüt. Ötletei mögül, amely, mint tudjuk, a jó ex libris nélkülözhetetlen kelléke, egyre ritkábban hiányzik a spontaneitás lendülete és hitelesítő ereje. Az egyéniség megragadását azonban, amely pedig az ex librisnek ugyancsak műfaji előfeltétele, nem mindig kíséri meg (ami persze jobb, mintha erőltetné), de személytelen mondani-valójának őszintesége gyakran jól helyettesíti. Andruskó a világ legtermékenyebb ex libris művésze, ez azonban óhatatlanul maga után von egyfajta felhígulást, önismétlést, rutinszerűséget, amelyet a kifogástalan lapok sem tudnak mindig felejtetni. Itt a kevesebb művészileg több lenne.

Első ex libriseiből a comói XII. Nemzetközi Ex Libris Kongresszusra (1968) állított össze egy mappát. E kisgrafikákat a kötet bevezetője joggal nevezte még „csiszolatlan gyémánt”-nak, ennek ellenére a kis mappa nemcsak a jugoszlávai kisgrafika első jelentkezése volt a nemzetközi gyűjtőtársadalom előtt, hanem egy ma már igen izmos, jelentős ex libris művész-tehetség első nyilvános jelentkezése is. A művész ebben a mappában még az ex libris-művészet konvencionális útjain haladt, de hol harsány, hol elcsukló hangjában már benne volt a későbbi igen gazdag, igen változatos, sajátos egyéni jegyeket is hordozó andruskói ex libris művészet ígérete.

Ex libriseiből 1967-ben, a budapesti Nemzetközi Ex libris és Kisgrafikai Kiállítás alkalmából, valamint 1968-ban a gyulai ex libris kiállításon mutatott be válogatott anyagot. *Zentai ex librisek* című, 32 könyvjegyet tartalmazó gyűjteménye (Zenta 1969, Szerző. Kis 8°, 32 l.) a comói mappához képest már előlépést jelent, annak ellenére, hogy témaköre a Tisza menti kisvárosra szűkül. E mappában már fametszetű könyvjegyek is szerepeltek. Ebben az időben már külföldön is felfigyeltek kisgrafikáira s a dán *Nordisk Exlibris Tidsskrift* 1968/4. száma külön cikket foglalkozott vele, az ex libris-gyűjtők között ismert és kedvelt, évenként megjelenő kiadvány, az *Exlibris i Farver* 1968. évi kötete tőle is közölt egy lapot. Működése már ekkor nagy hatással volt Jugoszlávia kisgrafikai életére, nem kismértékben neki köszönhető az ex libris-gyűjtők és művészek megszaporodása, majd a szlovén ex

libris egyesület megalakulása is. Dániai témájú ex libris gyűjteménye (*Andruskó Károly: Danmark 23 topografiske exlibris Frederikshavn, 1969 8° 32 l.*) már a művészi látás elmélyüléséről és főkéntes technikai biztonság-ról tesz tanúságot. 1. kis könyv grafikáiban nem a magyarságban élő Dánia-képet akarja elmélyíteni, hanem a „couleure locale” segítségével azoknak kívánja Dániát bemutatni, akiknek maguknak még nem volt alkalmuk megismerkedni vele. A halászkikötők nyüzsgő élete, a fabordás öreg dán házak, a népviseletbe öltözött parasztok, a dán alföld szélmalmainak szelid szomorúsága, a koppenhágai kikötő sellőszobra többet árul el Dániáról, mint sok szokványos útleírás. Benne van ebben egy szárazföldi népnek a tenger iránti vágyódása is és a tiszai halászok távoli rokonainak tűnnek a dán halászsoknak. Ezek, a legtöbb-szór dán könyvgyűjtőknek készült ex librisek nagy sikert arattak, messziről jött kedves üzenetként fogták fel őket s a művész nevét még jobban ismertté tették.

Az *Ex libris geographicis Caroli Andruskó* című gyűjtemény (Zenta 1969, Szerző. 16°, 21 t.) útleírásokba, földrajzi könyvekbe, térkép-gyűjteményekbe kíváncskozó ex libriseket sorakoztat fel. A könyvbáratok ma már nemcsak egy ex libris-szel díszítik fel könyveiket, hanem a könyvek műfaja szerint különböző könyvjegyeket alkalmaznak és más ex librist ragasztanak a szépirodalmi könyvekbe, mint akár a történelmi vagy földrajzi munkákba. Ez a tény indította Andruskó Károlyt arra, hogy amikor a szuperszónikus repülőgépek következtében szinte összezsugorodott a földgolyó s amikor időbelileg közelebb van bármelyik európai főváros Amerikától, mint száz évvel ezelőtt Budapest Brassótól, hogy négy bibliofil részére személyenként 5-5 földrajzi témájú ex librist készítsen. A kétszínnyomatú, linometszetű ex librisek kepi ábrázolása nem a szokványos könyvjegy-szimbólikán, hanem táji valóságélményen alapul s a Déli-sark jégábrái a pingvinekkel, a japáni ház, mögötte a Fuzsijamával, a balkáni kisváros török minaretje, Rio de Janeiro csodálatos tengeröble a Cukorsüveg-heggyel stb. közvetlen és realista élményeket kínálnak, amelyeket a művész sajátos festő-grafikus szemlélete és irizáló színeinek szelid harmóniája emel művészi magaslatra. A „helyi szint” nemcsak a helyi jellegzetességek adják meg, hanem a táj és az élmény, a valóság és a művészi megfogalmazás egysége is. E kis könyvecske nemcsak Andruskó Károly ex libris művészetében jelentett új állomást, de új szint hozott a nemzetközi ex libris művészetbe is.

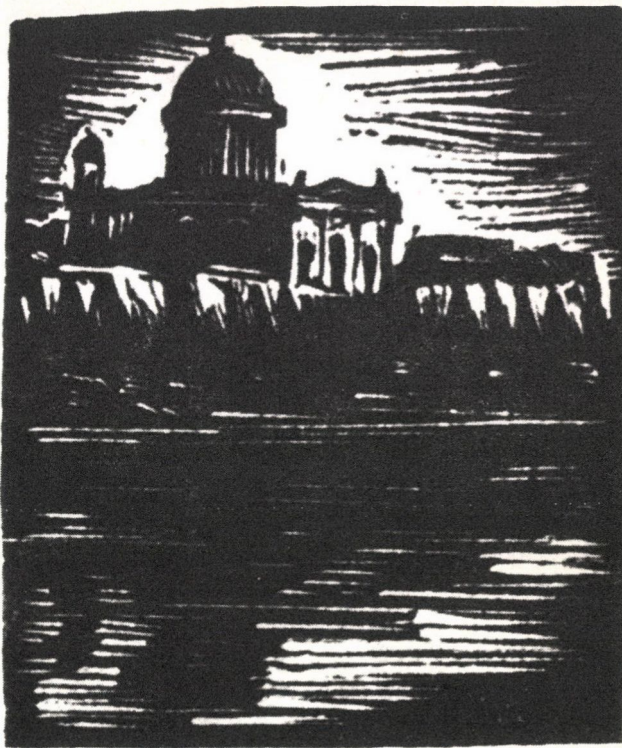
A *Szőlő és bor* (Huszonhat ex libris) c. gyűjteménye (Zenta 1969, 16°, 26 t. mappában) ismét egy témájú ex libriseket mutat be. E mindössze 35 kézinyomatú, számozott példányban készült összeállítás a Tokajhegyaljáról Lengyelországba, illetve az Észak-amerikai Egyesült Államokba származott Lippóczy Norbertnek és Lippóczy Miklósnak köszönhető, akik hazájuktól messze is fáradhatatlan népszerűsítői régi hazájuknak és annak kultúrájának. (Közlük a Tarnowban élő Lippóczy Norbert több, mint ezer darabot számláló szőlős-boros ex librist tartalmazó gyűjteményét a budapesti Mezőgazdasági Múzeumnak ajándékozta; azóta e gyűjtemény itthon és külföldön egész sereg városban szerepelt.) Andruskó Károly a maga nemében páratlan sorozatának lapjain a szőlészeti-borászati év különböző munkafázisait mutatja be a kikapálástól kezdve a metszésen, kötözésen, permetezésen stb. keresztül a szüretig s a falusi pincékben történő borkóstolásig, nemcsak a hozzáértő tárgyilagosságával, hanem a realista művész esemény- és élményrögzítő erejével is. E mappájában Andruskó a résztémáknak megfelelően hol összefogottabb megoldást alkalmaz, nagy szellős felületekkel, hol részletező előadásmódot követ, aprólékosan ábrázolva mindazt, ami jelentős. Művészi megoldásai itt mindig szerencsések s a kompozíciót a természet és az ember kapcsolatának meghittsége teszi egységgé. Nemcsak a verejtékes munkát érzékelteti, de a munka örömet és eredményeit is, amely maga is örömök forrása. Korunkban, amikor a korszerű szőlőtermesztés is egyre inkább gépesített nagyüzemmé válik, Andruskó szőlős-boros sorozata nemcsak művészi tett, de képes néprajzi tanulmány is, melynek jelentősége (bár művészileg felette áll) a *Kubikosélet-barbárellet* jelentőségével mérhető.

Andruskó Károly sorban következő ex libris gyűjteménye, *A Tisza az ex libriseken* (Zenta 1970) a helyi múzeum kiadásában látott napvilágot. E mappa az állandóan, de ekkor még egyenetlenül fejlődő művész alkotó elmélyülésének olyan állomását jelezte, melynek témája elválaszthatatlan mindennapi életétől. A Tisza a maga halászaival és ladikjaival, parti sétányaival és csónakházaival, halai- és tiszavirágokkal a könyvecske húsz ex librisén keresztül igen sok arcát mutatja felénk. Az itt szereplő fa- és linometszetű ex librisek, ha nem is témájuk, de művészi megoldásuk és metszőtechnikájuk változatossága révén éppen olyan sokarcú világot mutatnak, mint amilyen maga a szelíd, hol haragvó, hol csöndesen hömpölygő, hol vadul száguldozó Tisza. A lapok lírai felhangjait, festőiiséget kínáló fény-árny-játékát a szűkebb pátria nemes értelemben vett szeretete magyarázza, mely a művésznek nemcsak témát, de ihletet is ad. A kis kötet lapjai közül a Zentai Népkönyvtár részére készült ex libris modern mozgalmasságával, a Mezey Éva részére készített könyvjegye pedig újszerű kompozíciós megoldásával emelkedik ki a többi közül.

A szlovén ex libris egyesület a budapesti XIII. Nemzetközi Ex Libris Kongresszusra ajándéknak szánt mappája kivitelezésére Andruskó Károlyt kérte fel. Így készült el a *Slovenija. Ex libris Sloveniae* című kiadvány (Ljubjana 1970, Mladinska Knjiga. Kis 4°, 24 l., 20 t., 16 l.), amely húsz fametszetű ex librisen keresztül Szlovénia legszebb tájait, természeti szépségeit mutatja be. Szlovénia a természeti szépségekben igazán nem szegény Jugoszláviában is különös helyet foglal el; helyi adottságai egy művészt sem hagyhatnak érintetlenül. Az adott témán belüli változatosságot Andruskó Károly változatos metszőtechnikájával s a természeti szépek emberközeli hozásával érte el. Egy-két szokványos kivitelű lapot kivéve a kis gyűjtemény csupa kiérlelt alkotást tartalmaz s az Andi Lavric, Kosiros s Klaus Rödel részére készült ex librisek kimagasló értékű kisgrafikák. A kötetben igen figyelemre méltó Marian Beceljnek a műről adott elemző értékelése is.

Variációk egy témára — így is nevezhetnők Andruskó Károly tizenöt ex librisét tartalmazó gyűjteményét, amely a *Turdus* címet viseli. (Senta 1971, Muzeja i Archiva Dudás Gyula. 8°, 8 l., 15. t.) Andruskó Károly zentai műtermének ablaka előtt szőlőlugas díszleg, amelyen pár szőlőfürt télre is rajta maradt. Egy nap ismeretlen madarak, mint később kiderült, a Turdusok jelentek meg a bokrokon s lélegzetelállító mutatványok, bohókás mozdulatok közepette csipegették az ingyen lakomát. Ez adta az ötletet a kis kötet fa- és linometszetű ex libriseihez, főszerepben az ismeretlen madarakkal, melyeknek groteszk mozdulatait, vidám kirándulását naturába oltott líraisággal, a látvány és az élmény, az élmény és az alkotás szerencsés találkozásával oldotta meg. Még az egyszerű témaválasztás óhatatlan ismétlődéseit is sikerült elkerülnie, s a váratlan élményt ritka kisgrafikai remekműre változtatta. A metszőtechnika lényegi azonossága, valamint anyag- és mozgásszabta különbözősége Andruskó Károly fejlődésének feltétlenül említésre méltó magasabb lépcsőfokát jelenti.

Az olimpiai sorok a bélyegművészetben már régen kivívták a helyüket és igen nagy népszerűségnek örvendnek, az ex libris művészetben azonban — ahol a sporttéma egyébként is igen ritka — még nem találkozunk vele. Andruskó Károly a müncheni olimpiász tiszteletére olyan, 21 lapból álló olimpiai ex libris sorozatot metszett (*Andruskó Károly: Olimpia*. Senta 1971. Muzeja i Archiva Dudás Gyula. 8°, 4 l., 21 t.), amely 1896-tól (Athén) Münchenig (1972) minden olimpiászt megörökít, még a második világháború miatt elmaradt 1940-es és 1944-es olimpiászokat is. Andruskó Károly az egyes olimpiászokhoz fűződő ex librisein helyi témák (Athén: Parthenon, Páris: Eiffel torony stb.), illetve a couleur locale (Tokio, Mexiko stb.) kidomborításával igyekezett a témának keretet adni. Talán jobb megoldás lett volna egy-egy sportág ábrázolása, háttérben a hely jellegzetességével. Nem mint-ha Andruskó Károly elképzelése így is nem lenne jó; a baj csak az, hogy a képi megoldás ebben a munkában nem mindig párosul gondos metszőmunkával (pl. Helsinki,



6. Andruskó Károly: Esztergom

München) s az elnagyolás itt nem azonos a sommázásra való törekvéssel. Az elmaradt olimpiászok emlékére készített lapjai azonban jók. Maga az ötlet is igen figyelemre méltó, azonban nem tartozik a művészileg könnyen megoldható feladatok közé. Az olimpiai öt karika sokat sejtet ugyan, de a lapok egyike-másika mégis csak a felszínen mozog; a jellegzetes épületekkel az olimpiászok helyét igen, de az olimpiai gondolatot nem lehet maradéktalanul kifejezni. A kísérlet mégis érdekes, az ötlet eredeti és ez sem lebecsülendő.

Egy 1973-ban lebonyolított, két napos kirándulás emléke képpen jött létre az *Andruskó Károly: Ozora (Ex librisek)* c. kiadvány (Zenta 1973, Szerző. 8j, 16 t.) Az ex librisek tulajdonosainak legnagyobb része olyan, kiket születési vagy érzelmi szálak fűznek ehhez a tolnai dombok között meghúzódó, gazdag történelmi múlttal rendelkező (s valaha Masolinót is foglalkoztató) faluhoz. A téma is mind ozorai: Filippo Scolari vagy másképpen Ozorai Pipó vára éppen úgy szerepel benne, mint a hajdani nagykorcsma épülete, ahol egy vándortársulattal Petőfi is színre lépett; itt vannak a már csak gyéren fellelhető, nyolcvan—száz éves náddal vagy zsuppal fedett régi parasztházak is, amelyeket gyors iramban ritkít a falusi pallérok sátozott örülete, amely nemcsak a régi épületeket semmisíti meg, de uniformizálja is a falut. Andruskó ezeken az ex libriseken a legegyszerűbb grafikai eszközökkel dolgozik; a fő témát a valósághoz hűen adja, a háttérrel, fákat, eget stb. legtöbbször csak jelzi és ezzel csak oldottabbá teszi és művészibb szintre emeli a látványt. E kis album nemcsak grafikai alkotás, hanem történelmi-néprajzi képeskönyv is egyúttal, amely Andruskó Károly grafikai művészetét ismét új oldalról mutatja be.

Andruskó Károly ex libris művészetének szinte summázása volt az a kis mappa (*Andruskó Károly: 12 + 5 grafika*. Debrecen, 1974. Ájtósi Dürer Kör), amely 12 nagyobb méretű, külön lapokra nyomott és 5 miniatűr méretű, a borító hátsó oldalára nyomott ex librist tesz közzé. A válogatás a művész fejlődésének majd minden állomását bemutatja. E kis mappa ex librisei közül nem egy a művész alapos ismerőinek is meglepetésekkel szolgál (pl.



7. Andruskó Károly: Villon

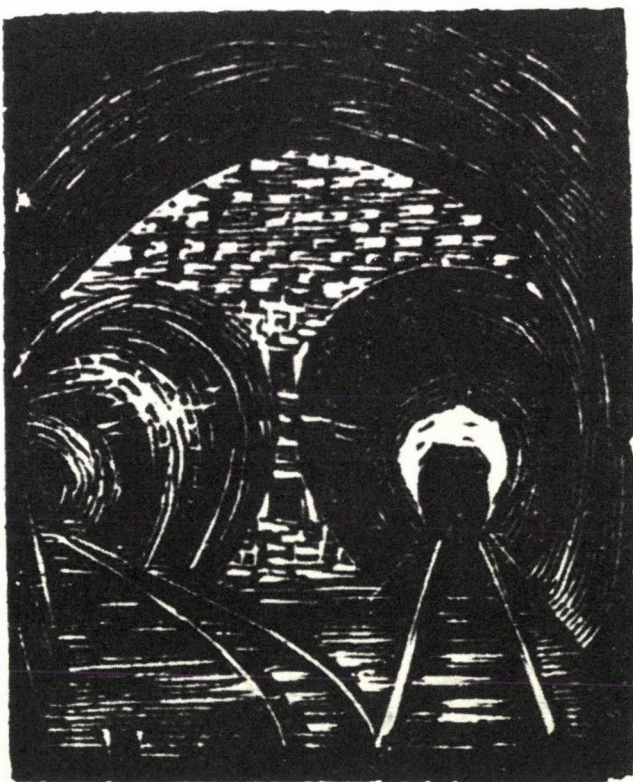
a „Gizu könyve”). Válogatott anyagról lévén szó, kész, kiérlelt, meggyőző alkotásokat kapunk, melyek sok tekintetben példaképpül szolgálhatnak.

Andruskó Károly ex libris alkotói tevékenysége folyamán többször is előfordult, hogy ex libriseinek kisebb-nagyobb számát egy téma köré csoportosította. Így jött létre a *Poplova-Arviz* c. mappa is (Zenta 1970. Szerző. 16°, 4 l., 12 t.), amely „árvizes” ex libriseket tartalmaz. A *Zentától Nagyfalug* c. gyűjtemény (Zenta 1976. Szerző. 16°, 4 l., 38 t.) a művész amerikai útja alkalmával készített ex libriseit szedte csokorba; a laptulajdonosok legnagyobb része is amerikai. A lapok tematikája a maguk tájképi elemeivel vagy modern jelképrendszerével a keletkezési helyre utalnak. Az 1978-ban Luganóban megtartott XVII. Nemzetközi Ex Libris Kongresszusra 28 *color ex libris* c. mappáját adta ki, amely kézzel színezett fametszeteket tartalmaz. (Zenta 1978. Szerző. Kis 8°, 26 t. mappában.)

A miniatűr könyveknek az ötvenes években kezdődött reneszánsza Andruskó Károlyt sem hagyta érintetlenül. Miniatűrízálási törekvései azonban nem a nyomdászt, hanem a grafikust állították csatasorba. Első metszetes miniatűr könyvében (*Andruskó Károly: Senta. Miniatures I—II*. Senta 1972. Muzeja i Archiva Dudás Gyula. 4 × 3 cm., 4 l. 30 t., illetve 2,5 × 2 cm., 6 l., 21 t.) szülővárosának állított emléket. A két könyvecske közül a második csak változata az elsőnek; az első kötet 4 × 3 cm-es lapnagyságával és 3 × 2 cm-es képnagyságával szemben 2,5 × 2 cm-es lapnagyságot és 2 × 1,5 cm-es képnagyságot ad, bebizonyítván, hogy a fametszet is alkalmas a kis méretben való megvalósításra anélkül, hogy akár az anyagszerűsége, akár a technikai kivitel, akár a kompozíciók optikai okok miatti élvezhetőségén csorba esnék. Mindkét minikönyv új metszeteken keresztül mutatja be Zenta ismert és ismeretlen szépségeit, melyeknek Andruskó Károly nemcsak szerelmese, de művészetén keresztül megörökítője is. A két könyvecske közül az első kézi nyomás-

sal és 300 példányban jelent meg, a második pedig gépi nyomással, de az eredeti dúcokról készült és 500 példányban látott napvilágot, nem kis feladat elé állítva a nyomdászt (Molnár Miklóst), aki azonban feladatát kifogástalanul oldotta meg. E két könyvecske művészileg is, technikailag is olyan bravúr, amelynek utánzásához keveseknek lenne tehetsége és türelme. E két kis könyvvel kapcsolatban le kell szögeznünk, hogy ezek voltak az első, eredeti dúcokról nyomott, fametszetes miniatűr könyvek a világon.

A *Zentai miniatűrök* után joggal azt hihette az ember, hogy a fametszet további kicsinyítése — úgy, hogy az alkotás művészileg még élvezhető legyen — megoldhatatlan. Andruskó Károly azonban bebizonyította, hogy nem az. 1972-ben közreadta mikrokötetét, amely *Az utca* — *Ulica* címet viseli (Zenta 1972. Szerző. 6., 22 t.) s amely 1,1 × 1 cm-es fametszeteken keresztül vall az utcáról, a sétáló, újságot olvasó, beszélgető, kocsit húzó vagy pletykálgató férfiakról és asszonyokról, nemegyszer többalakos kompozícióban. A mikroméretű metszetek kimunkálása szinte szerzetesi türelemre vall, nemcsak a metszés nehézsége és finomsága miatt (a kis méret inkább a foltokkal, mint a vonalakkal való megoldásra kényszerítette a művészt), hanem a nyomtatás miatt is, amelyet egy nyomdász sem vállalt s amelyet így önmagának a művésznek kellett kiviteleznie. A „könyv” kötet — Novák Imre munkája — ugyancsak bravúros teljesítmény. A könyvecske dicséretére válik az is, hogy fametszetei szabad szemmel, nagyító nélkül is jól élvezhetők és ez Andruskó Károly grafikus felkészültségét dicséri. E mikrokönyv egyébként, amely 250 kézinyomatú példányban készült — a mini- és mikrokönyveket gyűjtők egyre népesebb táborában nagy sikert aratott, máris ritkaságnak számít és ritkaságoknak kijáró magas áron cserél gazdát. Kuriozitása mellett azonban komoly nyeresége a grafikának is, mert a fametszet méretbeli határait annyira lekicsinyítette, hogy arról sokáig álmodni sem mertek. Andruskó Károly miniatűrízálási törekvései az



8. Andruskó Károly: Borsodi szénbányák



9. Andruskó Károly: Mini könyvek címlapjai

ex librisre is kiterjedtek. A budapesti Egyetemi Nyomda adta közre 1974-ben *Miniatűr ex librisek* című kötetét (6 cm., 54 l., 64 t.), amely már a tizenharmadik volt minikönyveinek a sorozatában. Figyelembe véve az ex libris különleges műfaji követelményeit, a miniatűrízálás nem sikerülhetett úgy, mint a *Kubikosok* esetében (ahol a lapméret $0,8 \times 0,7$ cm!); a közölt ex librisek maximálisan 25×30 , minimálisan pedig 20×17 mm-es képnagysággal rendelkeztek. Bár nem ez az első miniatűr ex libris könyv a világon (A. Horodisch: *Ex libris miniatures* c. munkája, Amsterdam 1966. megelőzte, azonban ennek lapméretei 50×50 mm-esek.), hazánkban, fametszetű kivitelben ez az első és így Andruskó Károlyt az úttörőknek kijáró tisztelet itt is megilleti. A kis könyvecske tematikája igen változatos, művészi színvonala azonban nem egyenletes; kifogástalan alkotások mellett (ex libris Leo Arras, Barabás Pany Éva, Dagmar Novacek stb.) rutinszerű alkotások is helyet kaptak a kötetben. A művész realista koncepciója a miniatűrízálás ellenére sem vesztett hiteléből, erejéből is csak alig valamit s ez elsősorban Andruskó egyre gazdagodó technikai felkészültségének köszönhető. A szokványos szimbolika azonban itt érezteti először az önálló jelképrendszer megalkotására való törekvés hiányát, amely az ex libris vonalán a további fejlődés érdekében nélkülözhetetlen.

A miniatűr ex libris gyűjtemények közül a XV. Nemzetközi Ex Libris Kongresszusra készült 30 fametszetet (Andruskó Károly: *A XV. Nemzetközi Ex Libris Kong-*

resszus. Bled, 1974. 45×30 mm) kell megemlítenünk, mint bizonyítékot arra, hogy a művész fantáziája, formateremtő kedve és ereje kimeríthetetlen. E könyvecskét a kongresszus tagjai ajándékkul kapták. A miskolci és szekszárdi miniatűr-könyvgyűjtő klubok felkérésére készült az *Ex minilibrisek* c. gyűjtemény (Miskolc—Szekszárd 1975, 45×32 mm, 46 l., 70 t., 10 l.), amely a miniatűr könyvekbe is felhasználható ex libriseket produkált. Művészi értékénél és keletkezési körülményeinél fogva egyaránt érdekes az *Ekskurzija Društva Exlibris Sloveniae Senta privi maj. 1977. c. gyűjtemény* (Zenta 1977. Szerző. $5,5 \times 4$ cm, 3 13 v., 15 t.). A szlovén ex libris egyesület 15 tagja 1977 májusában látogatást tett Andruskó Károlynál Zentán. A művész e látogatás emlékére a jelen levő szlovén gyűjtők mindegyikének metszett egy miniatűr ex librist s az e lapokból összeállított kis kötettel kedveskedett utólag látogatóinak. E kis könyvecskének bővített változata is van (*Ex Libris. Der Teilnehmer der Exkursion der Gesellschaft Exlibris Sloveniae, Senta am 1. Mai 1977. 60 \times 40* mm, 6 l., 50 t.).

Nincs terünk ahhoz, hogy Andruskó Károly közel száz kötetet kitevő minikönyvtermésének minden darabját külön-külön bemutassuk. Legnagyobb számmal városkönyvek akadnak, amelyek a maguk kötetenkénti 30–60 metszetével (legtöbbször fametszetével), maximálisan 60, minimálisan 10 milliméteres képméretével olyan emléket adnak a néző kezébe, amely témájánál fogva elsősorban a helybelieknek, valamint az illető várost meglátogató

turistáknak méreteiknél fogva a kuriózum-kedvelőknek, művészetuknél fogva pedig a grafika szerelmeseinek nyújtó marandókat és bármikor felidézhető élményt. A Vajdaság egyes tájait, helységeit bemutató minikönyvek között szerepelnek a *Zentai színek* (1973, 5 × 5 cm), a *Kanissa* (1973, 3,5 × 3 cm), a *Subotica* (1972, 4 × 3 cm), a *Novisad* (1977, 4,5 × 4 cm) című kötetek. Ide sorolandó a Szlovéniát bemutató *Miniatures Sloveniae* (1972, 4 × 3 cm) metszetgyűjtemény is. A magyar városokat bemutató kisded kötetek több tucatnyi seregéből is kiválnak Pécs (1973), Szeged (1973), Keszthely (1974), Pannonhalma (1974), Esztergom (1974), Miskolc (1974), Pápa (1975), Rudabánya (1975), Veszprém (1975), Kecskemét (1976), Eger (1976), Nyíregyháza (1976), Nyírbátor (1977) stb. című kötetei; ide sorolhatjuk a *Miskolc Ávas* (1974), *Miskolci képek* (1974), a *Balaton színek* (1975) és a *Hévízi víziók* c. metszetes minikönyveket is. A külföldi országokat, városokat megőrkítő kis metszetes könyvecskek közül a *Helsingör* (1972), a *Buhara, Szamarkand, Hiva* (1975), az *Etiópai portrék és tájképek* (1974), a *Lisboa* (1976), az *Aarau* (1977) és a *München* (1978) című kötetek érdemelnek különösen említést. A művész észak-amerikai útját öt, spanyolországi útját pedig hat metszetes minikönyvben örökítette meg (1976, illetve 1978); e kötetek képes útinaplóként és grafikai alkotásként egyaránt megállják a helyüket.

A vegyes tartalmú metszetes minikönyvek közül a *Petőfi 1823–1849* c. gyűjteményt kell elsősorban megemlítenünk (3 × 2 cm, 23 metszet); szellemileg-művészileg rokon ezzel a *Petőfi Sándor. Az Alföld* (1975, 4 × 3 cm, 50 t.) című illusztrációs kötetecske is. Petőfi nemcsak ihletője, de példaképe is Andruskónak és így érthető a vele foglalkozó metszeteknek művészi ereje. A *Lebontják a régi iskolát* egy halálra ítélt régi iskolának állít marandó emléket, a *Mező népe* (1972, 3 × 3 cm), a paraszti munka életet teremtő tevékenységét mutatja be, a *Kozmos* pedig (1972, 30 db, 4,5 × 4 cm-es metszet) a világűrbe repít. Az *Építőmunkások* (1975, 5,8 × 4,3 cm), a ma ipari világába, a *Daphnis és Chloé* pedig (1974, 5,5 × 4 cm) az antik világba viszi el a nézőt. Az *Ördögűző* miniatűr kiadása

(4,5 × 4 cm) a vajákosok világát villantja fel, a *Poezia upora* (1974, 6 × 5 cm) képi ritmusaival ringat el. E kis metszetes könyvek igyekeznek ábrázolni, de vallani is. A művész mögéje néz a valóságnak, házaknak, dolgoknak s a nagy összefüggésekre is rányílik a szeme. Mert Pápától a Kozmoszig, a rudabányai tárnáktól Petőfi lelkéig hosszú ugyan az út, de ez az út az ember mindnyájunk útja.

Andruskó Károly miniatűr könyvecskeiben nemcsak művészi erényekre és eredményekre törekszik, de technikai bravúrokra is. Figyelemre méltó az a törekvés és az az út, amelyen a metszetek méreteit mindig kisebbre szorítja; a kicsinyítés fokozása mellett azonban arra is ügyel, hogy a metszetek szabad szemmel is élvezhetők legyenek. *Az utca — Ulica* c. metszetsorozata (Zenta 1972, Szerző, 6 l. 22 t.) 10 × 11 mm-es, sokak által már áthághatatlan-nak tűnő méreteivel szinte csodaszámba ment, de a *Kubikos* (Zenta, 1973.) 8 × 7 mm-es méreteivel csakhamar maga mögött hagyta. Miniatűrízálási törekvéseire az 1975-ben, száz példányban kiadott *A kapa* című gyűjteményének húsz fametszetével tette rá a koronát. Ezek képmérete 5 × 5 mm! Tudtunkkal mindmáig ez a legkisebb méretű fametszet. *A kapa* pedig a legkisebb méretű fametszetes könyv a világon.

Andruskó Károly megszállottja a munkának s még ma is a „nulla die sine linea” elvét vallja. Azok közé a munkásművészek közé tartozik, akikben az esztétikum és etikum együtt jelentkezik s akik úgy igyekeznek formálni önmagukat és a világot, hogy az mindenkinek szebb legyen. Népszerűségében, sikereiben nagy szerepet játszanak egyéni, emberi és művészi adottságai és nem véletlen, hogy neve már Európa-szerte ismert. Alkotásai közel 250 kollektív és egyéni kiállításon szerepeltek; munkáit Zentától Szimferopolig, Lisszabontól Pretoriáig egyformán láthatta a közönség. Számtalan újság- és folyóirat-cikk foglalkozik vele; a nemzetközi ex libris szövetség, a F.I.S.A. E. 1978-i évkönyvében Jugoszláviát ő reprezentálja. Ez évben magas jugoszláv közművelődési kitüntetést kapott. Megérdemelte!

Galambos Ferenc

Az erdélyi tájképfestés neves képviselője 1929-ben Mezőbándon született. Gyermek- és ifjúkorát Marosvásárhelyt töltötte, ahol a városi festőiskolában első mestere a kiváló akvarellista Bordy András. Ma is nagy szeretettel és elismeréssel emlékezik a tőle kapott útravalóra. Később a kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti főiskolán Kovács Zoltán, Miklóssy Gábor és Mohi Sándor festőművészek irányításával képezte magát. Tanulmányainak végeztével visszatért Marosvásárhelyre, ahol műveivel rendszeresen szerepel tartományi és egyéni kiállításokon.

Már pályája kezdetén felismerte, hogy hová tartozik. A természetet vallja legfőbb ihletőjének s alkotásain a táj hű és megbízható tolmácsolását láthatjuk. A természet, a táj, amely Siklódty rabul ejtette s ami piktúráját átforgalmazta, nem egyetlen pillanat élménye volt, hanem évtizedeken át újabb és újabb felismerésekre vezette. Számátalan hajsztáléren érintkezik a hagyománnyal. E hatásokból azonban egységes, saját művészi stílust teremtett. Nem úgy kerül közel a világhoz, hogy kozmikus távolságból tekint rá, hanem gyökereit a mélybe, a hagyományok közé eresztve ad hírt a mindennapok egyszerű, de művészien kifejezett valóságáról.

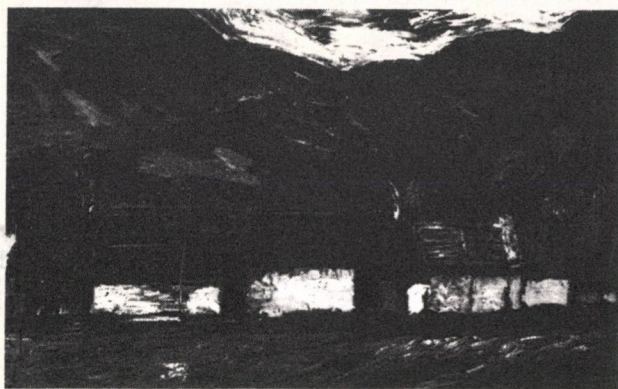
Témáit elsősorban az erdélyi hegyvidék, a falvak utcái, házsorai sugallják, valamint közvetlen környezete. A táj így nemcsak otthonává, műtermévé, hanem ihlető műzójává is vált. A szabadban van igazán elemében, a természet kínálta formák és színek között. Gyönyörködik a meghítt tájrészletekben, az erdőket és mezőket járja, vízparti reflexeket figyel. Ilyenkor csak arra törekszik, hogy vázlatokon rögzítse a látottakat s legtöbbször műtermében alakítja képpé. Befejezett művein nem esik a külsőséges látás hibájába, a részleteken túl az egészet láttatja. Lakását, ahol végső megfogalmazást nyernek művei, megtöltik, díszítik, különböző időszakban festett képei. Körbefutnak a falakon, kitágítják maguk körül a teret. A legalkalmasabb árnyalatoktól a robusztus kifejezésig terjedő skálát fedezhetjük fel olaj és akvarell képein. A festő érzelmi indítéka, lendülete szélesebb kartont, vásznat, a nagyobb méretet követeli, a legtöbb mű ilyen.

Alkotásait 1947-től kiállításokon is bemutatja: Marosvásárhelyen, Székelyudvarhelyen, Segesváron, Csíkszeredán, Tusnádon, a fővárosban, Bukarestben, tartományi és csoportos tárlatokon is. Egyéni kiállításokon szerepelt Székelyudvarhelyt, Marosvásárhelyen stb. Részt vett az 1970 évi hajdúszoboszlói és az 1974. évi New Yorkban tartott kiállításon. A romániai lapok, folyóiratok foglalkoznak művészetével s kritikai cikkek is elemzik munkásságát. Az Ardeaul Noul-ban már 1948-ban, a marosvásárhelyi Vörös Zászlóban szinte évenként jelenik meg Siklódtyval foglalkozó méltatás. A Steaua Roşie, a bukaresti Előre és a Scîsteia, a kolozsvári Utunk, a vásárhelyi Igaz Szó, az Új Élet többször is közöl megemlékezést kiállításairól. Az Igaz Szó 1972-ben, az erdélyi festők bemutatása alkalmával Siklódty élettrajzi és művészi munkásságának adataival is foglalkozik. A Bukarestben 1976-ban kiadott jelenkori művészek lexikonában (Dicţionarul Artiştirilor Români Contemporani) Octavian Barbosa a mai Romániában működő művészekről ír, így Siklódtyról is közöl rövid román nyelvű ismertetést (435 l.).

Méltatói hangsúlyozzák, hogy fejlődésének útja jól követhető művein. Csaknem kizárólag a tájképet választotta műfajának, melyben természetszeret, valóság-hűség és őszinteség szervesen párosul. A tájnak ellenállhatatlan vonzása, a táj, mint elsődleges élményforrás tette lehetővé érdekes természeti megfigyeléseit s azok szerkezeti felépítését is. Érzelmi, indulati, hangulati tényezők teremtik meg a különböző nézőpontból festett tájait. A meleg és mély barnák, zöldek sokféle fokozatban, a fekete és szürke változatai, a fel-felvillanó fények vagy néha a tompa megvilágítás adják kezdeti korszaka színskálájának hangolt-ságát. Különösen vonzó festményein ez a balladai hangvételű kolorit. Azok közé tartozik, akik tudnak hiteleset és igazat mondani a hegyvidéki hajnal és est megvilágításáról, a nyári délutánok atmoszférikus fülledtségéről. Már képeinek címe is elárulja, hogy mennyire kutatja a nap különböző szakaszainak hangulati megörökítését. Hajnalodik, Reggel az Olt mentén, Harmatos reggel, Szürkület, Késő délután. Különösen sikerült a hegyvidéki alkony gazdag színeinek bemutatása. Mint a középkori kalendárium-képek vagy id. Pieter Brueghel tájképei, gyakori Siklódty évszak ábrázolása is. Az október őszi színei, a télutó márciusi hóolvadása és ködös párás levegője gyakran szerepelnek vásznain. Olykor gyengéd melankóliát érzünk őszi tájain, amelynek fái már levetették lombjukat, s ágaik kopaszon nyúlnak a magasba, mintha levegő után kapkodnának. Más képen érezzük a tavaszi rügyfakadás örömet s a hosszú tél után a virágzó fák pompáját. (Tavaszi napsütés, Nyár, Aranyló ős, Szeptember, Télutó, Utca télen, Hófoltok stb.) Az inspirációt mindig a valóság adja, de egyre inkább a táj lelkét érezteti. Mint maga mondja: „Közel másfél évtizedig jóformán természet után festettem. A hetvenes években rátértem az élmény utáni festésre s a táj belső mondanivalójának kifejezését tartom fontosnak.”



1 Siklódty Tibor: Ház a fák között



2. Siklody Tibor: Gyimesi naplemente



3. Siklody Tibor: Hévízi táj

1972-ben kezdi az akvarell festést, ami újabb felfedezésekre vezet. Az Új Élet c. újság 1972. november 22-i számában Siklody Tibor udvarhelyi tárlatáról számol be: „Kiállításán első ízben szerepel akvarellekkal, ez anyagának túlnyomó többsége — írja Polgár István — szembe-tűnő, míg olaj vásznain komor színekben ábrázolja a természetet, vízfestményein sok a fény, a világos szín, sárgák, meleg zöldek, halvány lilák, derűsebb hangulatot sugároznak. Az akvarellista Siklodynak is jellemző festői erénye rendkívüli színérzékenysége, az a képessége, ahogyan egy színben belül harmonikussá szelídíti az összes árnyalatokat, vagy ahogy — mondjuk — a barnákat a pirosakkal vagy a zöldekkel összhangba hozza, szinte rimelteti.” Akvarelljei nem pillanatnyi hangulatban készült vázlatok, hanem

megkomponált művek anélkül, hogy elvesztenék e technika jellegzetes frissességét. „Egyébként nagyon megszerettem az akvarellt — mondja a művész —, mivel transzparens anyaga kézenfekvő és a legkifejezőbb eszköze a tükröző vízfelületnek, a hegyek felett úszó fellegeknek.” Nagy könnyedséggel festett vízfestményein a vidék párája átjárja a fák lombját, lehelletes fátyolt borít a tájra. A vízfestés megejtő varázsát, az egymásba mosódó szép foltokat, az éles színekkel vagy egy-egy biztos vonallal való hangsúlyozást hangulat, érzélem festésre egyaránt kitűnően alkalmazza.

Az utóbbi években nemcsak csoportos és egyéni kiállításokon szerepel gyakran, hanem több értékes erdélyi művészi megmozdulásban is kezdeményező szerepet játszik. Részt vesz az Arad megyei zerindí, a kovásznai, az udvarhelyi, a Hét c. lap képtárának gyarapításában. Szívesen tartózkodik a romániai művész-táborokban s ezekről elismerőleg nyilatkozik. Vajdahunyadon, Piatra Neamton, Gyergyószárhegyen stb., ahol működött, a jó munkaviszonyok megteremtésével segítik a művészek tevékenységét — állapítja meg. Vázlatokat készít ugyan, de most már az élmény alapján történő olaj és akvarell képein is a belső mondanivaló kifejezését szolgálja. Művei mély és tartós élményt hagynak a figyelemmel közeledőben, akkor is, ha nem hangzatos témát, hanem az egyszerű tanyát, kertet, kapukat, tetőket vagy éppen egy elhagyott magános házat örökít meg. Az utóbbi szimbolikus erejű, a magára maradt ember érzetét kelti. Ezeken a művein a hűsleges lefestést feloldotta a táj teremtette hangulat, atmoszféra. Ahogy a festő írja: „Ázt mondhatom, hogy szándékom szerint született tájképeimben nem csak a pusztta természetet ábrázolom. Szeretném hinni, eljutottam az önkifejezés művészetéig, ahogy egy költő megírhatja képekben mindazt, ami az életet jelent számára, úgy kívántam képekben megfesteni, amit az élet jelent nekem.”

Akár a Gyergyói-havasokban jár, akár egy-egy városból látogatja a szomszédos dombokat, hegyoldalakat, kompozíciója nagyvonalúan összefogott. A látványhoz hozzáadja mesterségbeli tudását és mély érzéssel teli, emberségtől áthatott líráját. Néha széles látóhatárú vedutát fest, máskor egy ház, egy kerítés részlete vagy néhány szélfújta fa, annak a megkapó hangulatnak hordozója, amit a művészen a látvány kelt. A művészi örömet okozó benyomásokról elsősorban színekkel ad számot. Így a színek a mondanivaló igazi hordozói, kifejezői, mert a színeknek külön nyelvezete, expresszív ereje van művein.

Nem bocsátkozik bizonytalan kísérletekbe, rábízta magát az egyéni alkatából fakadó nyelvezetre. Egyetlen divatos, felkapott művészi áramlat sem téríti el. Ugyanakkor a legelevenebb festői hagyományok tisztelete, az érzékletes, az érzelemgazdag kifejezés jellemzi. Sajátossága: művészi feladatának mélyeséges átértékelése, festészetével a nemes emberség szolgálata. Tájképei egyben hitvallás szülőföldjének szeretetéről. Behatol rejtett szépségebe, felismeri a hegyek és völgyek, folyók és erdők világának törvényeit. „Az igazat mondd, ne csak a valódit!” — vallja József Attilával.

Dr. M. Kiss Pál

CS. DOBROVITS DOROTTYA: ÉPÍTÉSI GYAKORLAT ÉS ÉPÍTŐMŰVÉSZET SZINTÉZIS-PROBLÉMÁI A MAGYARORSZÁGI BAROKK ÉPÍTÉSZETBEN CÍMŰ KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSRŐL

VOIT PÁL OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Az előttünk fekvő disszertáció hatalmas levéltári és irodalmi adatgyűjtésen alapul, azzal a határozott céllal, hogy a magyarországi barokk építészet 1750–1800 közötti szakaszát egy új — nagyjából alig érintett — szempontja alapján dolgozza föl. Területileg a Pápa—Devecser—Ugod Esterházy-domíniumok építkezéseit vizsgálja, az építkezés minden fázisában, a szellemi alkotástól a kivitelezés kétkézi munkájának verejtékes befejezéséig. Bár, mint a jól tagolt, áttekinthető szerkezet, ill. tartalomjegyzék is elárulja, bőven kell foglalkoznia a megrendelő, ill. mecénás — ebben az esetben Eszterházy Károly egri püspök és a családi domínium földesurának — személyével, törekvéseivel, képességeivel és szervező módszereivel, az építészeti program eszmei háttérével, az építésszek és az építmény külső és belső díszai alkotóinak s általában a stílusalakulás kérdéseivel, a műalkotások kortársi és mai értékrendjével — mégis ez az elkerülhetetlenül felrajzolható háttér és a csillogóan berendezett színpadkép csupán arra jó, hogy a valódi dialógust — éppen eddigi szűrőeségéből — kiemelje, hogy az anyag és a munka párbeszédét izgalmas előadásban tolmácsolja. Dobrovits Dorottya — amint ezt dolgozatának számos helyén kijelenti — nem a nagy vagy középszerű mesterek életművét, nem méreteiben, művészi megformálásában jelentős műemlékek monográfiáját akarta bemutatni, hanem ezek s még inkább ezeknél szerényebb alkotók és alkotások — tehát valóságos műemlékállományunk zömének, ennek az óriási architektúrális anyagnak egy tipikusnak mondható szelvényét — a Pápa—Devecser—Ugod uradalmak középítkezéseit. S mint megállapítja nemcsak ennek a domíniumnak építkezései — majorházak, gazdasági építmények, ispánházak, plébániák templomok, magtárak, malmok — hasonlóak vagy országosan azonosak, de az uradalmon belül is tipikusak, mind formai, mind kivitelezési tekintetben, hanem a lényegét emelve ki, a munkaszervezet gyakorlatában is. A barokk építészet munkaszervezete és építőgyakorlata volna a disszertáció leegyszerűsített címe, ez ennek a gyökerekig hatoló elemzése Dobrovits Dorottya célja s eléggé nem becsülhető szerénység is, hogy a parádés műalkotások divatos teóriagyártás-pátosza nem csábítja. Az építőművészet, tehát a mű esztétikai megjelenésének felszillantása így szándékosan és tudatosan a nagy és kis művek közötti léptékkülönbség, arányosság és kontraszt megvilágosítását szolgálja.

Az értekezés alapvetően új szempontja tehát az épített nagybirtok, mint megrendelő testület szervezete, az uradalmi főtisztek — s ebbe még a megrendelő, tehát a mecénás személye is beleértendő — inventori és irányító szerepe, a költségvetés, a kivitelezés és mindenekelőtt az uradalmi építési iroda működésének vizsgálata.

A levéltári kutatások alapján feldolgozott, bemutatott Pápa—Devecser—Ugod domíniumának földesura gróf Eszterházy Károly azonban nemcsak egyik nagybirtokos a dunántúliak közül, hanem a mintegy hét magyar vármegyét felölelő egri egyházmegye püspöke, Heves- és Külső-Szolnok vármegyék főispánja, s bár fenntartja magának a jogot, hogy mint főispán a megye területén épülő létesítmények tervét bemutassák neki, építészével (mint Fellner, Franz, Grossmann) kötött szerződéseiben ezek tevékenysége csupán a kegyurasága alatt álló 16 püspöki

falura szorítkozhatik. A dunántúli családi domíniumok és a nevezett egri részek tehát egyazon uraság hatalma alá tartoztak, gyakran azonos mesterek dolgoztak mindkét régióban, azonos irányítás, azonos elvek alapján. Eszterházy Károly székvárosa Eger volt és nem Pápa, a tatai régens Balogh Ferencet — Esterházy József prefektusát sokra becsülte, de Tata szerepe azért nem becsülhető túl. Igaz itt székelte Balogh Ferenc a tatai gróf teljhatalmú régense, itt volt Fellner Jakab építési irodája s mellette és utána több elismert építész, delineátor és practicans. Nem szabad azonban elfeledkeznünk arról, hogy Egerben például a tatai Böhmmel szemben egyszerre négy geometra: a városi, a megyei, a káptalani és a püspöki mérnök élt és dolgozott. Eszterházyt megelőzően Barkóczy Ferenc püspöknek is volt építési irodája Egerben, ha ennek írásbelisége nem is maradt ránk. De Barkóczy számára olyan műszaki és rajzi tudással bíró geometra dolgozott, mint Hugo Maria Hazael, akinek ránk maradt térképei Mikovinyi Sámuel térképeivel vethetők csak össze. Bauschreibere (mathematicus Barkoczyanus, Bauinspector, rationista, számtartó) 1749-től Rössl Ferdinánd, aki nemcsak hogy kiméri a minoriták templomának helyét és a püspök parancsára „delineálja”, majd módosítja ezeket a régi terveket. Hazael és Rössl Barkóczy primássá történt ki nevezésekor, mint két igen értékes emberét magával viszi, és tovább foglalkoztatja őket. Nemes Ulrich János — sem lehetett semmi ember — Barkóczy Bécsből hozza magával Eger város főjegyzőjévé, majd Eszterházy — Rössl megüritült helyére — prefektussá teszi. A Tatára való „tanulni” küldése így más megvilágításba kerül.

Íme a két régió, az egri és a dunántúli között ez az egyik korai kapcsolat. Eger, az építési irodák „nagy példája” mellett, most Dobrovits Dorottya munkája nyomán kinyílik e nagy földrajzi mappának másik oldala, a Dunától nyugatra fekvő Pannónia — eddig csak vázlatokban sejtett — most helyszínpontos térképe: az ismert és a most megismert művészeti tájak egymást kiegészítő, egy-egy látványra bővülő panorámája.

Mindkét helyen jellemzővé válik az egyes épületfajták tipizálása, a legökonomikusabb és esztétikailag is megfelelő építmények, főleg templomok, oltárok, keresztelő medencék, szószékek tervei, tervvariánsai utaznak Eger és Pápa között. Pauly Mihály pápai uradalmi kőművesmester által épített templomok zöme — amelyet Dobrovits Dorottya szerint a kutatás eddig Fellner oeuvre-jébe utalt — az ugodi templom alaprajzára, ill. belső kialakítására megy vissza. Az 1753-ban még Esterházy Ferenc által épített, a homlokzatában később előnytelenül átépített ugodi templom, Kapossy János és mások által is Franz Anton Pilgram szentgotthárdi templomának redukciós változata. Kapossy megfigyelése, azaz az egytornyú kétboltíjarmos hajóval kialakított falusi templomaink nagyrészen Pilgram eszméjéhez vezethetők vissza, újabban okmányszerűen is igazolódott. 1755. május 23-án Eszterházy Károly Nagyszombatból levelet írt a pápai prefektusnak, mert Ferenc gróf halála után az uradalom jövődől örökösének tekintette magát, s a következő utasítást adja számára: „Ha a Bétsi Pallért legalkalmasabbnak Itéli kegyed is ugyan nem bánom, ha azzal épített kegyed Nyárádon, csak, hogy Lénárd meg haragszik:

tegege, eloregedese miatt esett a választás Pilgramra, aki a hildebrandti tervekől valamit át is vehetett. Itt különösen a kerti homlokzat törtívű cimeres timpanonjára gondolhatunk, amely tipikusan hildebrandeszk motívum, s bár Pilgram is használja, de semmiképpen sem illeszthető Franz Anton Hillebrandt oeuvre-jébe. E tisztán kombinatív lehetőségek természetesen nem kötelező feltételezések, s semmiképpen sem érintik a jelölt vizsgálódásait.

A disszertáció kitűnő portrét rajzol Eszterházyról mint emberről, egyházfőről, mecénásról, s mondhatni művésztől is. A mecénás inventori lényét eddig senkinek sem sikerült ily frappánsan megrajzolni. Mint építető a tipizálás, a meglevő tervek és művek csekély variációval történő ismételtetése a biztonsággal tevékenykedő jó gazda, az évtizedek során egyre takarékosabb díszítményezés, a korszerű, általa „új római stílus”-nek, a klasszicizmusnak érzékeny befogadásáról tanúskodik. A jelölt leszögezi, hogy ennek a nosztalgiájában itáliai stílusváltásnak művészei nagyrészt bécsiek vagy bécsi eredetűek, s így rajtuk keresztül a császárváros emléktárában is új elemek szívroghattak be.

Új megfigyelés a jobbágyi robotmunkának és az egyes mesterségtípusoknak azonos falvakból toborzott, berendelt munkásai közvetítő szerepe. Ezek akár az uradalmi építkezéseken foglalkoztatott napszámosok, akár robotteljesítő jobbágyok voltak, óhatatlanul eltanulták az építkezés bizonyos technikai fogásait, amelyeket a falusi építőgyakorlatban hasznosíthattak. De művészi megjelenési formákat is átszámaztattak a népi építészetbe. Dobrovits Dorottya a dunántúli oszlopos, árkaodos parasztházak tornácait ilyen átuteltetnek tartja, amely például Kabold, Sopronkeresztúr stb. árkaodos udvaraiban leli előképét, s a reneszánsz leszármazottai lehetnek. Ehhez hozzátehetjük, hogy a közvetítésben a városi polgárházak XVII–XVIII századi loggiás udvarai—Sopron, Győr, Eger esetében—ezek ugyanennek a folyamatnak a részesei, s szélesebb látószögben az olasz reneszánsz utóéletét nemcsak a hagyományörző Erdély, hanem a művészi kézművesség más ágazataival együtt, országosan jelentkező sajátosságként iktathatjuk be a magyar művészet történetébe.

Helyes megállapítása a jelöltnek továbbá, hogy a szakirodalom a költségvetések vagy építkezési kiadások összegszerűségét úgy szólnak sohasem veti össze az építkezés volumenének lehetséges költségeivel, így gyakran egész jelentéktelen összegeket — amelyek nyilván csak kisebb javítások, karbantartások elvégzését jelentik — az építkezési dátumaként fogadnak el, sőt ami még veszélyesebb, a vonatkozó iratokban felbukkanó mester nevét — aki esetleg csak egy közbeeső fázis mellékszereplője volt — mint a mű alkotóját prezentálják a szakirodalom számára. Dobrovits példákkal is illusztrálja a költségvetési összegből következők építkezési volumenét, amikor egy szilárd anyagból épült falusi templom 1760–1790 közötti átlagköltsége 4000–9000 Ft körül mozog anyagokkal együtt, tehát a 100–150 Ft-os összegek csak kisebb javításokra vonatkoznak.

A jelölt telibe találta az egri liceum mint oktatási intézmény és a kremsmünsteri bencés akadémia párhuzamát. Utóbbi ugyancsak nem volt egyetemi rangú intézmény, mégis a tudományok, különösen a természettudományok területén kétségtelenül óriási nevelő hatása volt. Eszterházy egri „Universitas” terve abban különbözött Barkóczy Collegium Iuridicumától, hogy a humán tárgyakkal egyenrangúvá óhajtott tenni a kémia, a fizika, az orvostudomány, a geodézia és a csillagászat demonstratív laboratóriumokkal és műszerekkel felszerelt oktatását. Mint erre már mi is utaltunk, az egri „Mathematische Thurm” építéséhez nyilván megkérte a püspök a kremsmünsteri csillagda néhány évvel korábban épült terveit vagy „rajzolatját”, ahol a torony emeleti termeiben ma is ott láthatók az egykori természettudományos gyűjtemények, „szeretarak”. Egerben ma csupán a csillagvizsgáló műszerek egy része áll eredeti helyén, a gyűjteményeknek nyomuk veszett. A kremsmünsteri torony tervezőjét a szakirodalom nem ismeri, de a róla „beszerzett” rajzok nyilvánvalóan Josef Ignaz Gerl kezébe kerültek Egerben, ami nemcsak a két mű hasonló tömegméretei, alaprajza miatt

is valószínű, de a „Porte Cochere en Niche”, a kosárilvas, sugarasán szóvott kapuzat formái megoldása is mindkét alkotóan szerepel.

Végül utolsónak hagytuk a disszertáció vizsgálódásának egy új, mondhatni vezérszempontját, az uradalmi főtiszték az uradalmi prefektusok és a hazai barokk építészeti viszonylatát. Bár a kamarai és a céhes polgári építészeten ez a nézőpont nem mindig érvényes, viszont az uradalmi apparátusban teljességgel az. S miután az uradalmi építési irodák hatáskörébe a kegyúri templomok, az urasági kastélyok, kúriák és városi rezidenciás paloták, s a vidék úgyszólván valamennyi épülettípusa beletartozik, s legfőképpen, hogy a felsoroltak alkotják a magyarországi barokk, „magyar barokk” arculatát, így az építkezéssel legszorosabb kapcsolatot tartó, az építőmestert közvetlenül irányító prefektus esztétikai műveltsége, kis- vagy középnevesi, öröklött vagy szerzett ízlésvilága, haladó, vagy meghaladott szemlélete az alkotás egészében hűen tükröződik. Miután az uradalmak gyakran városi céhbéli mestereket is igénybe vesznek, a mondottak áttekintésén s nem ritkán érvényesek a városi építészetre is. Szándékosan említettünk „céhbéli” mestereket s nem mint a jelölt és mások is — pontatlanul — „céhmestereket”, mert a céhmester időről időre választott feje a mestereket — jelen esetben a kőművesmestereket és ácsokat — alkotó céhek: ő a céhmester, a többi mestervizsgát tett céhtag: céhbéli mester.

Bár a legtöbb építető főrangú jártas az építészet műszaki és történeti ismereteiben — hiszen számos szerzetesi iskolában magas szinten tanították az építészeti stúdió-munkát és az építészeti rajzot — tehát maga is jól vagy kevésbé sikeresen képes volt elbírálni az építész tervét, az építkezést alkotó módon irányítani mégis a prefektus hivatása volt. A jelölt apró adatok szinte százaiból látja bizonyítottan a provizor ámulatba ejtő sokoldalúságát, műveltségét, az átlag fölötti képességeit. Dobrovits Dorottya ott ragadja meg a magyar barokk építészeti és építkezés sajátos virágborulását, ahol a gyökérről mélyből felszívódó nedvei a talajból a napfényre törve bontakoztatja ki sokszínű szirmait: az alépitmény és a felépitmény felezőpontján.

A szintézis: az építési gyakorlat és az építőművészet szintézise sikerült. A feltárt gazdag levéltári anyag nemcsak a „nagy példa” az egri munkaszervezet és építőgyakorlat forrásanyagát egészíti ki, de igen sok eddig teljesen ismeretlen, rejtett kulcskérdésre is feleletet ad. Olyan megfigyeléseket rögzít, amelyeket a barokk művészettörténetírás művelői nem téveszthetnek többé szem elől, s a barokk kutatás módszertanában korszerű eszközöket kínál számunkra.

A disszertáció benyújtása után mintegy fél esztendővel érkezett kezemhez az ábraanyag, így arról most mintegy utóiratként tehetek néhány megjegyzést, s miután a szövegben ilyenek létezésére nem volt utalás, e megjegyzések nem kerülhettek a már kész opponensi vélemény megfelelő helyére. A mintegy 35 darab illusztrációhoz csupán ott fűzök valamit, amelyek kapcsolatosak a szövegben szereplő adatokkal. Zichy Ferenc győri püspök zsélyi családi kastélyáról a jelölt megjegyzi, hogy feltehetően itt valamiféle pályázati vagy versenytárgyalási folyamatról lehetett szó, mert az Országos Levéltárban három kastélyterv is található a zsélyi épületről nem kisebb mesterek aláírásával, mint Hausmann János váci püspöki építőmester, Mayerhoffer János pesti kőművesmester és fellenthali Fellner Jakab tatai architektus. Ugyanott azonban még két terv fekszik a zsélyi kastélyhoz, egyik egy Walser nevű építőmester terve, aki homlokzati rajzot is készített s ez a Grassalkovich-kastélytípus jellegzetességeit mutatja, majd egy ismeretlen szerző, ugyancsak 1773 után készült alaprajza, tehát összesen öt rajz maradt fenn az Országos Levéltár Zichy-levéltárában. Ezek azonban nem önálló tervek, hanem egy régebbi épület néhány szobával való bővítését irányozzák elő. Nem valószínű, hogy egy ilyen átalakítási munkához „tervpályázatot” írtak volna ki, inkább arról lehet szó, hogy a Zichyek provizorát az érdekelte, hogy melyik mesterrel tudja az átépítést olcsóbban megcsináltatni. A benyújtott ábraanyagban — a szövegben felsoroltakon kívül

további 10 olyan terv vagy fényképfelvétel szerepel, amelynek Pauly Mihály pápai uradalmi kőművesmester a szerzője. Így a balatonfüredi Esterházy-villa, a bakony-szűcsi oltár, a noszlopi templom, a pápateszéri oltár és templom, a bakonyzentiváni templom, a szerescsenyi, a bébi templomok, a devecséri és ugodi plébániaház és a nyárádi vendégfogadó. Ha ehhez hozzávesszük az egri munkákat, az ottani levéltárban fekvő terveit, a szűcsi oltár és egy ismeretlen helyre szánt templom tervét, anélkül, hogy a homlokzaton a kistályai templom és az egri csillagvizsgáló magasra ívelő sugaras sávazású kapuzata jelenik

ROMÁN ANDRÁS OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Cs. Dobrovits Dorottya benyújtotta a Tudományos Minősítő Bizottságnak „Építési gyakorlat és építőművészet szintézis-problémái a magyarországi barokk építészetben” című disszertációját, hogy annak megvédésével elnyerje a művészettörténeti tudományok kandidátusa elnevezésű tudományos fokozatot.

Mindez rutin jellegű tennivalókkal járna, ha a jelölt könnyű megoldást választó, problémákat elkerülni kívánó, gondot, fejtörést okozni nem akaró egyéniség lenne. A művészettörténet — mint a történettudományok általában — mindig tartogat olyan kutatási területeket; korokat, földrajzi egységeket, egyes művészek vagy műhelyek tevékenységi köreit, amit más még nem írt el, ahol a jó szem és fej biztosan talál új méltánylandó összefüggéseket, felismeréseket. A hivatalos bíráló nem kis gondjára — s hadd bocsássam előre: a történettudomány szerencséjére — Cs. Dobrovits Dorottya szokatlan, rendhagyó utat választott. A szóban forgó kornál és területnél maradva az lett volna a nyilvánvaló, ha — teszem azt — témája valami ilyesmi lett volna: Barokk építészeti XVIII. századi Észak-Dunántúlon. Vagy: Pilgram, Hillebrandt, Fellner életműve a magyar építészetben. Esetleg: Az építészet és a társadalmi szintézis-problémái a magyarországi barokk építészetben. Bizonyos, hogy bármelyik — vagy hasonló — esetben a művészettörténettudomány gazdagodása mellett, a szakbíráló dolga viszonylag egyszerű lett volna, a szokott módon boncolgatva a művet: milyen új felismerést, eredményt hoz napvilágra.

Dobrovits értekezésében viszont az a problematikus — ismét csak előreszaladva: számomra, aki műszaki ember vagyok, nem történetész, az az öröndetes —, hogy kérdésfeltevésében, szemlélet- és tárgyalásmódjában újított, művészettörténettől nem várt úton indult el. Az „Építési gyakorlat és építőművészet szintézis-problémái a magyarországi barokk építészetben” című értekezés ugyanis nem par excellence művészettörténeti munka — legalábbis akkor nem, ha e tekintetbeni fogalomalkotásunk ugyanaz, mint ami az általános, a megszokott. Szembe kell néznünk tehát a kérdéssel: mi a művészettörténet. A magyar nyelv értelmező szótára (V. kötet, 90. oldal) szerint: A képzőművészetek történelmével foglalkozó tudomány. Az 1961. évi Művészettörténeti ABC a művészettörténet címszót nem tartalmazza. A Művészeti lexikon viszont (III. kötet, 410–411. oldal) háromhasábos, gondos cikkben írja le (Németh Lajos munkája) e tudomány lényegét és fejlődését, rámutatva arra, hogy a társadalmi-történeti tudományok olyan sajátos ága, amely az építészeti, a képző- és iparművészet fejlődését kutatja.

Mindezekhez a saját — a lexikon szakszerűségét meg sem kísérő — megfogalmazásomat, véleményemet hozzátéve, hadd utaljak arra, hogy a művészettörténet általában a művek, az alkotók, a művészeti tevékenység elemzését szokta feladatának tekinteni, nem feledkezve persze arról sem meg, hogy ezt az idő és a társadalom összefüggései közé helyezze.

Az asztalon fekvő munka nem így járt el. Nem műcentrikus, mégcsak nem is művészcentrikus, hanem vizsgálátának, elemzéseinek az a célja, hogy egy adott kor és társadalom egy adott modelljén keresztül arra adjon választ: hogyan lesz főúri-püspöki-mecénási elhatározásból építészeti alkotás. „A vizsgálat fő szempontja: — mondja be-

meg, bizony Pauly nem „a Fellner-kör egyik tehetséges tagjának” mutatkozik, mint azt 1969-ben a Heves megye I. kötetében (p. 376.) magam írtam, hanem mint Franz Anton Pilgram pápai pallérja, a nagy bécsi mester követője, művészetének magyarországi egyik terjesztője, életművének szerény, de hű tolmácsolója.

A disszertációt, Dobrovits Dorottya értekezését, mind ezen erényei és eredményei alapján — a legmelegebb ajánlásom mellett — a tisztelt Bizottságnak elfogadásra ajánlom.

vezetőben a szerző — feltárni az építkezések folyamatának minden olyan mozzanatát, amely az épület létrejöttét és megjelenését befolyásolhatja.” Ez a szempont folyamatcentrikus, tevékenységcentrikus, de ez sem a megszokott módon, nem ahhoz hasonlóan, mintha azt vizsgálná: mi a stukkókészítés vagy szobrászkodás módja — folyamata, hanem (ismét csak idézem): „Elemzésemben a megrendelő és a mester szerepét, az építésszervezetet, a tervezés és megvalósulás folyamatát követem nyomon.”

Ez a teljesen új szemlélet- és tárgyalásmód — melyben, ha jól tudom, Voit Pál ez irányú kezdeményezéseim kívül a szerző másra nem támaszkodhatott — egyben rögtön válasz a disszertációk bírálatokor obligát kérdésre, hogy ti. tartalmaz-e az lényeges új tudományos eredményeket. Dobrovits Dorottya munkája egy eddig elhanyagolt, de nagyon fontos szakterületen, a kultúrtörténet, a technikatörténet, a művészettörténet és a műemlékvédelem közös határain olyan összefüggésekre mutat rá, a társadalom — egyén — mű viszonyának olyan újszerű jelenségeit és törvényszerűségeit tárja fel, hogy újszerűsége és jelentősége még csak nem is vitatható. Nem bizonyos, hogy ez művészettörténet, ha azt a maga klasszikus mivoltában tekintjük, de az interdiszciplináris tudományok korában ezt aligha lehet a munka hibájául felróni. Csalódnék, ha művészettörténetész kollégáim e tekintetben más állásponton lennének.

Opponensként nem tekintem feladatommak, hogy tartalmi kivonatot adjak az értekezésről. Így az ismertetéstől eltekintek, inkább vitázni vagy kiemelni akarok. Így rögtön annak a kiemelésével kell kezdenem a részletekbe menő bírálatot, hogy a mű egész szerkezetét, rendszerét, a fejezetek és alfejezetek beosztását messzemenően logikusnak tartom, olyan szerző szilárd tartalmi koncepciójának, aki tudja mit akar: azt bemutatni, hogyan lesz a társadalmi mozgatóerőből (Bevezetés), a megrendelés aktusától az építkezés során, a mesterek által (I.—II.—III. fejezet) végül is műalkotás (a disszertációban: összegezés).

Akik olvasták, azok előtt ismeretes, hogy az értekezés azt a bizonyos szintézisproblémát Eszterházy Károly gróf pápa—ugod—devecseri birtokán — mint arra tipikus modellen keresztül — elemzi. Ismeretes, a mű is tárgyalja, Eszterházy váci, majd egri tevékenységét, hiszen az ezer szállal kötődik a modellhez. Míg azonban ezek az összefüggések világosak, számomra kevésbé az Tata és Pápa—Ugod—Devecser viszonya. A tatái régenek tevékenységét a mű részletesen elemzi, de a hierarchia, a függőségi kapcsolat Tata és a hármias birtoktest között nem rajzolódik ki világosan, pedig enélkül az építettői-építői mechanizmus nem egyértelmű.

Nagy örömmel olvastam a szerző okfejtését az építetők szerepének sokoldalúságáról, fontosságáról (1. fejezet). Objektíve nem tekinthető a mű erényének, de számomra öröndetes, hogy gondolataiból újabb érveket kaptam a magam hipotéziséhez, hogy ti. az építetők—építő osztályviszonya szabja meg: egy építészeti alkotás a grand art körébe tartozik-e vagy a népi építészetébe.

Még mindig a megrendelőkkel foglalkozó fejezetnél maradva kételyeket ébreszt viszont ez a megállapítás: „Egészen kiemelkedő indítékú épületek esetében szinte bizonyos, hogy nagyszabású művészi együttes születik” (24. oldal). Ha ez igaz lenne, akkor építetők döntés + pénz elég lenne a művészi siker biztosításához s művésze-

nem is lenne szükség — feltéve, hogy a „nagyszabású” szót minőségi és nem nagysági értelemben kell felfogni. Ha viszont volumen jelez, akkor a „művészi” a nem biztos.

Nem érzem elég meggyőzőnek azt a megállapítást sem, hogy a prefektusok képviselik a hazai jelleget a többnyire internacionális kultúrájú és érzelmű főnemesség mellett (51. oldal). Véleményem szerint nem „a prefektusok azok, akik a magyar építészet hagyományait sajátosságait utasításainkban megőrzik” — hanem a hatáskörükbe utalt feladatok. „A gazdatisztek lakóházai, az uradalmi kocsmák, vendégfogadók viszik tovább pl. a kisnemesi kúriák reneszánszából eredő oszlopos tornácsos megoldását, mely a népi építészetre olyan nagy hatással volt a Dunántúlon” — mondja az értekezés, s ez igaz is. Csakhogy ez nem a gazdatisztek szubjektív szerepének az eredménye, hanem az objektív építési feladatek, melyek mintegy a grand art és a népi építészeti határán állnak. Ha a kocsmák építészete közelebb áll a magyar hagyományokhoz, mint a kastélyé, úgy ez nem azért van, mert Balogh Ferenc jobban ápolta azokat, mint gazdája, hanem mert egy kocsmá építéséért mégsem fordultak Pilgramhoz, de legtöbbször még Fellnerhez sem, a helyi hagyomány így jobban érvényesülhetett. Ha a feladat a kastélyal függött össze, a helyzet nem ez volt. „A zöld spallérok el érkeztek . . . bé vonytatom a kanapét is, minek utánna az Asztalos által fáját a Stráfos szobában lévő kanapéhoz hasonlóan el készítettem, ezen kanapénak szélessége hossza pedig a Sárga kanapéhoz lesz hasonló” — idézi a 260. jegyzet Balázsovits Mihály prefektust. Kételkedem, hogy a pápai kastély Stráfos szobájában álló kanapénak bármilyen köze is lett volna a korábbi nemzeti hagyományokhoz.

Nagyon fontos ténymegállapításnak tartom viszont a típus- és ismétlődő tervek sűrű használatának feltárását. Ezzel, majd később a tervezés mechanizmusának az ismertetésével a szerző azt bizonyítja, hogy mindazok a gazdaságosság diktálta eljárások, amiket korunk kényszerű velejárójának szoktunk vélni, már a XVIII. századi feudális Magyarországon is éltek, bármennyire mecénás is volt Eszterházy gróf.

Az értekezés egyik legértékesebb részének az uradalmi főtisztek bemutatását tartom. Nemcsak az építés menetében betöltött szerepük válik tisztává, hanem egyéniségük, karakterük is kirajzolódik a disszertáció lapjairól. Megismerjük a széles látókörű, igényes, nagy tudású Balogh Ferencet, az erélyes, összeférhetetlen, kisebb tudású nagy agilitással pótoló Kiss Ferencet, Balázsovits Mihályt, aki már-már a reformkor embere s a többieket. Az ispánok, prefektusok jellemrajzának felviteése — ha jól tudom — merőben újszerű, de a disszertáció koncepciójának logikus velejárója. Egyben annak is bizonyítéka, hogy Dobrovits nemcsak az épületek létrejöttének mechanizmusát bogozta ki a levéltári anyagból, hanem a mechanizmust mozgató ember megismeréséhez és megismertetéséhez is jól ért.

Mint hogy azonban nem pszichológus, hanem műemlékes vagyok, a magam szakterülete szempontjából az értékezés legjelentősebb eszmefuttatásának azokat a részeket tartom, amelyek az építészeti átlag- és tömegtermékekkel foglalkoznak. A műemlékvédelem és műemléki megítélés demokratizálódása, kiterjedésedése, az egyeditől az általánosodóhoz való közeledése világjelenség. A XIX. század katedrálisfétisizálásán túllépve a mai műemlékvédelem felismerte a városi lakóházak, a népi műemlékek fontosságát, a kiemelkedő alkotások mellett a hétköznapi építészeti. Csak üdvözlölni és helyeselni tudom, hogy a szerző – a maga módján – jelentősen hozzájárul a folyamat történeti megindoklásához, alátámasztásához. Teljesen

tak. Az utóbbi években publikációk egész sora igyekezett az építészet sajátosságait új és új aspektusokból vizsgálni: s jelen dolgozat témája is csak egyike az építészet bonyolult, komplex folyamatának.

Tisztában vagyok azzal, hogy a munka tárgyát alkotó objektumok — az uradalom építészetének termékei — nem jelentik az építészeti stílusok jellegzetes esetben a barokk művészet főirányát, s így egyedi elemzést alig alig érdemelnek. Nagy számuk miatt azonban mint csoportot, már figyelembe kell vennünk e művészileg periférikus alkotásokat, s különösen Magyarországon, ahol a reprezentatív alkotásoknak is szoros kísérői. A feldolgozás módját azonban a téma már bizonyos mértékig eleve meghatározta — a stíluskritika helyett a társadalomtudományok, a kultúrtörténet és technikatörténet együttes szempontjai szerint igyekeztem az alkotásokhoz közel ferkőzni. Ennek megfelelően, mint ahogy maguk az épületek is gyakran a grand art és a népi építészet, a műalkotás és a műszaki alkotás határán mozognak, remélem, hogy szerény feldolgozóm szempontjai, módszerei nemcsak a művészet történetét, hanem a társadalomtudományok — technikatörténet néprajz, építészetelmélet — számára is nyújtanak hasznosítható, továbbfejleszthető következtetéseket. E reményem támasztjak alá opponenseim bírálatai is, akik saját kutatási területeikhez tudták munkám egyes megállapításait kapcsolni.

Mindkét bírálóm utalt bizonyos hiányzó kérdéscsoportokra, s foglalkozott a szerény mennyiségű illusztrációval. Tekintettel arra, hogy a disszertáció terjedelme korlátozott, a forrásanyagból adódó következtetések viszont egy téma teljes körűjárása során alakulnak ki, szükségem szerű szelekcíóra kényszerültem. Ez részben azt jelentette, hogy bizonyos kérdéseket — pl. az átépítés és bontás problémáit stb. — ki kellett hagynom, részben válogatnom kellett a jegyzetek és függelékek jellegű illetőleg is. Ezért úgy döntöttem, hogy a levéltári idézeteket emelem ki, melyek éppen dokumentatív szerepiükkel fogva, a téma jobb megvilágítása, a következtetések hitelessé tétele szempontjából jelentősek. Így elmaradt azonban az egyes épületek történetének feldolgozása is, melyet Voit Pál bírálóm elsősorban a pápai várkastély történetével kapcsolatban, joggal felvet. Jelen dolgozatnak nem volt célja ugyan a monografikus jellegű kutatás, de ez nem menti fel a szerzőt az alól, hogy a birtokába jutott attribúciós és építészettörténeti adatokat valamilyen formában feldolgozza és közölje. Ugyancsak adós azoknak az építészeknek a munkásságával is, akiknek tevékenységéről a dolgozat során írok, annál is inkább, mert a szakirodalomban alig ismert nevekről van szó, akiknek oeuvre-je azonban az adatokból elég világosan körvonalazódik. Ezeket az adósságokat a szerző az elkövetkező években igyekszik majd letörleszteni, hisz magának a munkának az volt a célja, hogy olyan módszereket keressen, melyekkel az uradalmi építészet alkotásai és azok mesterei megközelíthetők.

A képanyag voltaképp nem képezi a disszertáció szerkesztését, és elsősorban a tervrajzok fejlődését kívánta illusztrálni. Tekintettel arra, hogy a szöveg és képanyag terjedelme együttesen korlátozott, inkább az írott források bemutatására koncentráltam.

Amennyiben a tanulmány könyvalakban megjelenik, a kihagyott fejezetekkel — melyeket egyébként a tézisekben ismerttettem — kiegészítem fejtegetéseimet, és a képanyagot bővítem.

A fenti okok miatt nem került sor arra sem, hogy a pápai uradalom történeti-gazdasági kapcsolatait bővebben elemezzem, mint erre mindkét opponensem utal. Tatát és Pápát az Eszterházyak családi kapcsolatai tartják elsősorban össze. Tata 1729-ben kerül a család birtokába, és hamarosan megindul a városi fejlődés. Mintegy Komárom ellenpontjaként kezelik, azzal a többször is jelzett hátsó céllal, hogy esetleg majd ide helyeztetik a vármegye székhelyét. Eszterházy József idején tehát Tatán rendezik be a gazdasági-adminisztratív központot, a régensi hivatalt, és az egyes birtokrészekben, Pápán, Gesztessen stb. prefektusi, illetve tisztartói hivatalok működnek, melyek a birtoktestek életét közvetlenül kormányozzák. Az irányítás és ellenőrzés a század közepéig Tatáról indul

ki, és ide folynak be a birtokok jövedelme is. Eszterházy József halála után unokaöccsei öröklék a birtokot, melyet három részre osztanak különböző családi szerződésekkel. Eszterházy Károly már felszentelt pap, amikor a pápai ügöd — devecseri birtok örököse lesz, és mindazon nyilvánvaló, hogy törvényes utódja nem lesz, a szerződések értelmében halála után a terület visszakerül majd a tatai birtokrészhez. Pápa mint uradalmi központ tehát teljesen önálló életet él a 60-as évektől kezdve, de szoros gazdasági-szellemi kapcsolatban marad Tatával. Ezt a családi érdekek és hagyományok, valamint a két birtok földrajzi közelsége egyaránt magyarázza. A dolgozatunkban tárgyalt időszak kezdetén Pápa még a régensséghöz tartozik, később azonban függőségi viszonyban nincsenek. Egerrel a püspök személyén keresztül kerül kapcsolatba a korábban jelentéktelen dunántúli város. Ez az érintkezés is sajátos Eszterházy nagyrészt Egerben költi el a pápai birtok őrési jövedelmét, cserébe Pápára kulturális értekek, műalkotások jutnak el. Pápa virágkora a 18. század második fele, amikor egy dinamikus fejlődő családi központ és egy nagyműtű püspöki székhely együttes szellemi-kulturális hatását asszimilálja. Míndazokat az épületeket tehát, melyeket a pápai ügöd — devecseri birtokrészen építenek, e hatások tükrében kell vizsgálnunk.

A továbbiakban szeretnék kitérni opponenseim ki-egyeztetéseire, megjegyzéseire. Szeretném megköszönni Voit Pálnak az érdekes adatot, mely Pauly Mihály működésének kezdeteire utal, illetve alátámasztja dolgozatomban azon megállapításait, melyek a külső és házi építészeti helyzete és társadalmi-művészeti megbecsülése közti különbségekre vonatkoznak.

Teljesen igaz van Voitnak akkor, amikor a kápolna-kápolna munkálatainak volumenét jelzi, idézem: „Az adat, hogy 1754-ben a kápolna teljesen készen áll kívül belül vakolva, nem érthető a csupán 3 ablaknyi kápolnara és oratóriumra, hanem az alatta levő földszintre a hozzá vezető folyosókra és lépcsőre, tehát az egész kápolna szárnyra, amely a mai épület mintegy 1/3-át teszi ki. Ez teljesen megfelel a pápai levelezés anyagának. Eszterházy Ferenc, amikor értesül a kápolna befejezéséről, így utasítja Bittó István prefektust 1754. áprilisában: „Ami nemű fehér márvány küi vagyón, azokat Kgyd. vetesse ki és tétesse io helyre fére, és helette vörös márvány köveket amint a többi, tétessen az folyosókra, az konyhában is van vörös és fehér márvány, azt is mind ki koll vetetni és helette olyan követ köll belé teteni, mint az alsó folyosókon vagyón.”

Voit Pál finom stíluselemzése a pápai várkastély disztímotívumairól ugyancsak nagyon hasznos és meggyőző a számomra. Pilgram életművének kiváló ismerője úgy vélem, joggal sorolja az épületet a nagy mester hatókörébe. Ami a madártávlati rajz formájában megörökített koncepciók és a felépült objektumok viszonyát illeti, megjegyzéseim általánosabb tapasztalatokon alapulnak, mint a pápai kastély terve. Alig van Magyarországon olyan nagyszabású épületeryűttes, amely maradéktalanul, az eredeti elképzelésnek megfelelően megvalósult volna. Egyébként ez nemcsak hazai sajátosság. Az építészeti alkotások megszületése nagy anyagi megterhelést jelent az építetőknek, és hosszú időt is igénybe vesz. Ilyen körülmények között gyakran változik a mecénás személye vagy anyagi körülményei, módosulnak az igények, változik a közlés, új építész kerül az eltávozók helyére stb. Így a koncepciók zöme részben csak terv marad, és a madártávlati rajzok vagy helyszínrajzba illesztett színezett tervek tanúskodnak csak az eredeti elképzelésekről. A vonzó perspektivikus ábrázolások azonban gyakran önálló életet kezdenek, az építkezés jelképeivé válnak függetlenül attól, hogy a terv megvalósult-e. Terjedhetnek metszeteken, szerepelnek a megrendelő vagy az építész, a szerzetesrend vagy a család különböző ábrázolásain, portrék háttérében vagy városképbe ágyazva, mint ezt Pápán látjuk, ahol az eredeti terv egy festményre másolva szerepel, korabeli, meglévő épületekről készült hiteles ábrázolások között.

Megfontolást érdemel Voit szellemes magyarázata azzal az időzettel kapcsolatban, mely a pápai vár korábbi tervezőire vonatkozik. Az „elvárom” szó behelyettesítése a szövegben szereplő „a váram” kifejezés helyére elkép-

zethető, bár az egész levél tartalmát ez sem teszi érthetőbbé. A levél eredetije eddig nem bukkant fel. A másolatok általában a legtöbb elírást éppen a művész és mesternevek alkalmazásánál tartalmazzák. Eszterházy a megjegyzéseit általában diktálta, az írnokok elhallották a neveket és a másolók még rontottak a szövegen, különösen akkor, ha a név már ismeretlen volt számukra, vagy nem látták a művész személyes aláírását. Jelen esetben is nyilván ez történt.

Johann Lucas von Hildebrandt művészetének a pápai várral való összekapcsolása rendkívül érdekes volt számomra, talán a várkastély történetének feldolgozása több lehetett hoz majd napvilágra e problémáról. Franz Anton Hildebrandt munkássága időben esik közelebb az építkezéshez, az 1780-as évekhez, de az ő pápai szerepléséről vagy egyáltalán az Eszterházyak részére végzett szolgáltatásairól sincs eddig semmi adat.

Köszönettel tartozom Voít Pálnak, hogy felhívta a figyelmem a céhmester és céhbéli mester kifejezések használatára. A korabeli szóhasználat nem következetes, a céhmester megjelölés mellett a főcéhmester és atyamester is előfordul a céh választott fejének megnevezésére. Épp ezért indokolt, hogy a lehető legpontosabb meghatározást alkalmazzuk, melyet a jövőben használni fogok.

A Zichy-levéltárban fennmaradt tervsorozatokkal kapcsolatban örülök Voít értelmezésének, aki szerint „... a Zichyek provizorát az érdekelte, hogy melyik mesterrel tudja az átépítést olcsóbban megcsináltatni”. Ez éppen az a fajta probléma, ami miatt a 18. századi Magyarországon egy püspök családi birtokán fekvő kastélyának átépítések tervpályázatát „vagy versenytárgyalást” ír ki. A példa pontosan illik dolgozatom megállapításaihoz, s ha nálunk egyáltalán pályázatról lehet beszélni, úgy vélem, ilyen volumenű feladatokról van szó, melyekben országosan ismert mesterek vesznek részt, a cél egy korábbi épület bővítése és a korstílushoz való alkalmazása, s a bírálat lényeges szempontja lehetett — mint arra Voít Pál is utal — az olcsóság.

Román András tisztelt bírálómnak szeretném megköszönni elismerő szavait és a bátorítást, mellyel a téma egyéb vonatkozásainak kibontására ösztönöz.

A grand art és a népi építéset problémája szükség-szerűen felmerült dolgozatomban, de a kérdésre a már jelzett lapszámkorlátozások miatt sem tudtam kitérni. A népi építéset fogalmának körvonalazására az utóbbi években több tudományos kísérlet történt, és 1977-ben az ICOMOS Magyarországon rendezett nemzetközi konferenciát e kérdésről. Ennek ellenére úgy vélem, nem tisztázott még sem a fogalom teljes jelentésköre, sem az a folyamat, mely a nagy művészet és népi művészet közti kölcsönhatásokat magyarázza. A magyarországi emléksanyag is számos problémát és ellentmondást mutat, és nemzetközi szinten is csaknem országokonként változó, mit értenek e fogalomkörbe tartozónak. Jelen dolgozat csak utalt olyan mozzanatokra, melyek a két kultúra érintkezését biztosították. A személyes részvétel az uradalom építkezéseiben kétségkívül olyan gyakorlathoz jutatta a jobbágyokat, parasztságot, mely építéstechnológiai ismereteket felhasználhattak saját környezetükben is. Ugyanakkor az uradalmi épületek egy része — bár tanult építőmesterek tervezték őket — funkciójuknál és szerkezetekénél fogva alkalmasak voltak arra, hogy mintaként szolgáljanak a falusi-mezővárosi építésetben. Emellett az a tény, hogy pl. az Eszterházy birtokok területén építőanyagokkal segítették mindazokat, akik maradandó anyagokból építkeztek, arra inspirálta a lakosokat, hogy elhagyva saját építőgyakorlatukat, a grand art anyagaihoz, és ezzel együtt az általa terjesztett szerkezeti-formai sajátosságokhoz igazodjanak. Padányi Bíró Márton veszprémi püspök azonban pl. az 1740–50-es években Somogy vármegyében 9 fatemplomot építtetett a püspökség anyagi hozzájárulásával. Kérdés, hogy ha ezek közül fennmaradt volna napjainkig egy-kettő, hová sorolnánk, hisz nyilvánvalóan a helyi építőgyakorlat hagyományaihoz csatlakoztak, és a mai napig fennmaradt fatemplomokat a népi alkotások körébe tartozónak érezzük. Jelen dolgozat csak a folyamat egyik részét jelezte, a nagy művészet hatását a népművészetre. A visszahatás elemzésére, mely inkább

a műalkotásokból vezethető le, nem került sor. Úgy vélem Románnak igazga van, amikor az építettő — építő osztályviszonyaiból indul ki, e szempontból azonban időben is érdemes visszamenni, hogy az eredeti osztályviszonyok világosabban kirajzolódjanak. Így a 18. században megfoghatók olyan mozzanatok, melyek a népi építőgyakorlat kialakulását magyarázzák és később ez hagyományosan folytatódik annak ellenére, hogy a társadalmi viszonyok megváltoznak.

A megrendelők szerepének feltárásakor igyekeztem példákkal bizonyítani, hogy az építettő szándék igen jelentős mozzanat a megvalósuló műalkotás szempontjából. Ez determinálja az építkezésre fordítandó összegeket, sőt bizonyos mértékig még azt is, hogy milyen művészre esik az építettő választása. Ilyen értelemben bátran mondhatjuk, hogy kiemelkedő eszmei indíték esetén mind a gazdasági ráfordítás, mind az építész kiválasztása már bizonyos mértékig adott. A barokk-kori mecénások nagyjából tudják, hogy milyen képzettségű mestertől milyen minőségű munkát várhatnak. Az építésznek egyéni képességeiről azok korábbi munkái alapján vagy a benyújtott tervek megítélésével képet alkotnak, és bizonyos hagyományok is megszabják, mivel mit kell és lehet építtetni. Az uradalmi építőmesterek feladatköre meglehetősen kötött, a nagyobb munkákra, reprezentatívabb feladatokra általában külső építészeket szerződtenek. Megfogalmazásomban, mely szerint „nagyszabású művészeti együttes születik”, talán nem domborodott ki eléggé az a megállapítás, hogy a szokottól eltérő megrendelői igény a szokottól eltérő volumenű, vagy kvalitású, esetleg új műszaki vonásokat mutató alkotást eredményezhet. Véleményem kissé merevnek tűnhet. Meg kell azonban jegyeznem, hogy az épületek mai szemmel kialakított művészi értékelése és a korabeli jelentőség és hatás nem mindig fedik egymást. A pesti Invalidus házat pl. nem sorolnám az érett barokk legsztétikusabb megnyilvánulásai közé. Saját korában azonban maga az építkezés volumene az új korszak — a békés építkezés — megindulását jelenti, a romos pesti épületek kistílú együtteséből egy addig el sem képzelt tömeggel emelkedik ki, a munka szervezése, lebonyolítása pedig példamutató volt annak ellenére, hogy az építkezés nem fejeződött be. Nagyszabású művészi együttes született tehát, egy átlagostól eltérő, közösségi épület funkciója kapcsán, bár jellegéből adódóan a művészi formanyelvnek már eredetileg is csak a legszükségesebb elemeit alkalmazta.

A prefektusok szerepének jellemzésekor igyekeztem minél szélesebb körű tevékenységüket bemutatni. A gazdasági épületek kapcsán elsősorban házi építészüket kellett eligazítani, aki a 18. században általában külföldi származású volt, feladatkörébe pedig minden épület és műszaki alkotás beletartozik, amely a birtok területén létesült. Román úgy vélekedik, hogy „... egy kocsmá építését mégsem fordulhattak Pilgramhoz, de legtöbbször még Fellnerhez sem”. A tapasztalat szerint fordulhattak és fordultak is, a legkiválóbb építészekhez a legegyszerűbb feladatokkal, ha az az uradalom számára gazdaságos volt. Fellner első munkái Pápán egy ser, pálinka és kocsmaház, és tatai uradalmi építész-ként számos gazdasági épület, malom, kálló, kocsmá, sőt híd is fűződik nevéhez. Pápán nem volt érdemes a drága kiszállási pénz fejében ilyen kérdésekkel hozzá fordulni, ezért volt az uradalom szolgáltatásában Pauly Mihály. Pilgram, a kiterjedt Eszterházy család építész, szükség szerint, mint már idéztük, lóistállót tervezett. Ismerem Johann Lucas von Hildebrandtnak egy préház tervét, mely méreteiben és minőségében teljesen megegyezik a kőszegi Kálvária-domb préházával. A prefektus dolga az, hogy olyan építéset keressen az uradalom számára, aki minden feladat megoldására alkalmas és emellett az igényeknek megfelelően irányítható.

Az uradalmi tisztek szerepét azért igyekeztem bemutatni, mert tevékenységük valóban igen sajátosan érvényesül. Feladatuk a funkcionál minél tökéletesebben megfelelő objektumok létesítése volt. Ez az általános követelmény éppúgy vonatkozott a gondjaira bízott kastélyok jó karban való őrzésére és javítására, mint az uradalom borát értékesítő kocsmára. Mindenkor a legjobb meg-

oldást kellett választaniuk, és a funkciónak megfelelően fordultak a hazai építőgyakorlat hagyományaihoz, ha úgy ítélték helyesnek, vagy alkalmazták a külföldi művészet vívmányait, ha arra volt szükség. Nincsenek konkrét adataim, de bizonyos vagyok abban, hogy nagy hatással voltak a közép- és kismemesi építészetre is. E nemesi rétegek építőtevékenysége ugyan elsősorban a reformkorban bontakozik ki, a kiskastélyok, kúriák építésze azonban a 18. században indul meg. Az építőgyakorlat során éppúgy kérnek egymástól építészeket, mint a főnemesség, a terveket felülvizsgáltatják, konzultálnak egymással, mint minden építkezésnél. S itt a prefektusok szerepe nyilván jelentős, mestereket ajánlanak, mintaképeket, tanácsokat osztogatnak, bírálják, rokoni kapcsolatok is fűzhetik őket az építetőkhez, amellet, hogy társadalmi rétegükhöz millió szállal kötődnek. A grand art és a népi építészet között áll ez a sajátos csoport, melynek pl. a Balaton-környéki kúriák a tanúi. Egyéni bájjal emelkednek ki a kissé rideg uradalmi épületek közül, a különbség azonban kizárólag a díszítő elemek gazdagabb alkalmazásában van, a szerkezetek és arányok gyakorlatilag azonosak.

Tisztelt építész kollégám érthetően kételkedik a pincéknek az épülethez viszonyított építési sorrendjében. Engem is nagyon megleptek az adatok, és köszönöm, hogy felhívta a figyelmem arra, hogy több írott forrást sorakoztassak fel. A pincék utólagos létesítése ugyanis rendszeres szokásként bontakozik ki a levelekből. Az ide vonatkozó szövegek szerint a fundamentum létesítése után felépítésre kerülnek a főfalak, az egész épület tetőzete és födémei. A belső munkálatok befejezése és az állványok elbontása után, a földszinti padozat lefektetése előtt kerül sor a pince kialakítására. Ez többféle módon képzelhető el, például úgy, hogy magát a bolyga-

atlan földet használják fel a boltozásokor falazómintaként. Az eredeti barokk pincék dongaboltozatosak, az általam ismert nem dongás példák mind utólagos átépítésre utalnak. A donga íve általában nagyon alacsony vállról indul, ami szintén amellet szól, hogy nem aládúcolással készültek. A földet esetleg deszkákkal is megerősíthették, és erre falaztak, majd a habarcsanyag megszilárdulása után ásták ki a boltozat alól a pince terét, a padozatot utólag ledöngölve. Ez magyarázna egyébként olyan megoldásokat is, ahol a pince belmagassága rendkívül csekély, és tárolásra jóformán alkalmatlan. A móri v. Lamberg-kastély pincéje pl. eredetileg csak 1,60 m magas volt. A kriptáknál hasonló lehetett a technológiai sorrend.

E megoldást az a nyilvánvaló félelem válthatta ki, hogy a pince boltozata nem bírja el az anyagokkal is súlyosbított állványzatokat.

Befejezésül ismételtén szeretném megköszönni mindkét bírálónak, hogy munkám kedvezően fogadták. A magyar tudománypolitikában egyre inkább előtérbe kerülnek az interdiszciplináris kutatások, s az építészettörténet számos viszonylatában ezek a vizsgálódások nélkülözhetetlenek. A dolgozat témája az építkezés folyamata volt a megrendelés körülményeitől a műalkotás megvalósulásáig. Ezt nem lehet másképp elemezni, csak a különböző tudományágak vizsgálati módszereinek együttesen keresztül. Az ország gazdasági-politikai hátterének felvázolása, a megrendelők társadalmi-politikai helyzete csak a történettudományok eredményein keresztül értékelhetők, az építkezés a technikatörténet fejezeteit tárja fel, hogy a művész és műalkotás ismertetésekor végül a művészettörténet tudománya új ismeretekkel bővíthesen.

Kérem opponenseimet, hogy szíveskedjenek válaszom elfogadni.

Az opponensi vélemények és a jelölt válasza után a kiküldött bizottság javasolta a Tudományos Minősítő Bizottságnak, hogy Cs. Dobrovits Dorottyának a művészettörténeti tudományok kandidátusi fokozatát adja meg. A Tudományos Minősítő Bizottság 1979. áprilisi hatállyal Cs. Dobrovits Dorottyát a művészettörténeti tudományok kandidátusává nyilvánította.

KÖNYVSZEMLE

REINGARD WITZMANN: HIERONYMUS LÖSCHENKOHL. BILDREPORTER ZWISCHEN BAROCK UND BIEDERMEIER. WIEN 1978. EDITION TUSCH

A sokszorosított grafika kialakulásában döntő szerepet játszott a kommunikáció, a terjesztés igénye, a művészettörténet mestereinek egy példányban készült és ezért csak kevesek számára hozzáférhető műveit szélesebb körben népszerűsítette. Az ún. peintre-graveur-ök később megtalálták a grafika sajátos kifejezési formáit és a festészethez képest korlátozottabb lehetőségek között is remekműveket hoztak létre. Emellett azonban mindig megmaradt az ismeretközlés fontos eszközének, amely az írott szóval együtt, azt kiegészítve jelentős informatív feladatot végzett.

A grafikus művészet kiemelkedő alkotásai mellett ma már a korábban lenézett, gyengébb minőségű, a képző- és a népművészet határterületét jelentő grafika is elnyerte megérdemelt helyét a kutatásban és gyűjtésben. Ízlés- és kultúrtörténeti forrásértéke ezt a jelenséget kielégítően megmagyarázza. Különös ellentmondás, hogy ma csak a tehetősebb amatőrök számára elérhető albumok jelennek meg azokról a vásári röplapokról, amelyek egykor éppen a kisebb vásárlóerejű közönség számára készültek.

Az előttünk fekvő kötet a grafikai termelésnek a 18. század végén legismertebb bécsi képviselője, Hieronymus Löschenkohl (1753–1807) 48 válogatott lapját mutatja be részben színes reprodukciókban. A pompás kiállítású kötet 1978-ban elnyerte az osztrák „Az év legszebb könyve”-díj harmadik fokozatát.

A kötetet II. József és II. Lipót uralkodását, valamint I. Ferenc kezdő éveit áttekintő rövid történeti bevezetés nyitja meg Robert Waissenberger, a Historisches Museum der Stadt Wien igazgatója tollából. Nem véletlenül, hiszen ez a múzeum már eddig is sokat tett Löschenkohl művészetének megismertetése terén. 1959-ben ugyanis neki szentelték a Karlsplatzon megnyílt új épületben első időszaki kiállításukat és a kötetben a múzeum is szerepel kiadóként. II. József felvilágosult abszolutizmusa kedvezett a publicisztikának és ezzel együtt a kor politikai eseményeit bemutató képes röplapok terjedésének is. Lipót, de még inkább Ferenc alatt, főleg a francia forradalmi eszmék terjedésének megakadályozása céljából ennek a liberalizmusnak a cenzúra újra bevezetése vetett véget. Ekkor Löschenkohl is felhagyott a politikai tartalmú röplapok készítésével és a sokkal veszélytelenebb legyező-, tapéta- és gombkészítésre tér át.

Reingard Witzmann az írott forrásokat is alaposan kiaknázó tanulmánya a röplap-műfaj, valamint a művészlete és művészete ismertetésével foglalkozik. Löschenkohl rézmetszőként színgázló újsághirdetéseit, de kezdetben sziluettkészítő volt. A kivágott fejrészt előre nyomtatott rézmetszetű keretbe ragasztották, majd később maga a fej is rézmetszetű megoldásban készült és külön dúcra nyomtatták a keretbe. Ezzel magyarázható, hogy a fejek a többalakos kompozíciókon is gyakran profilbeállításúak.

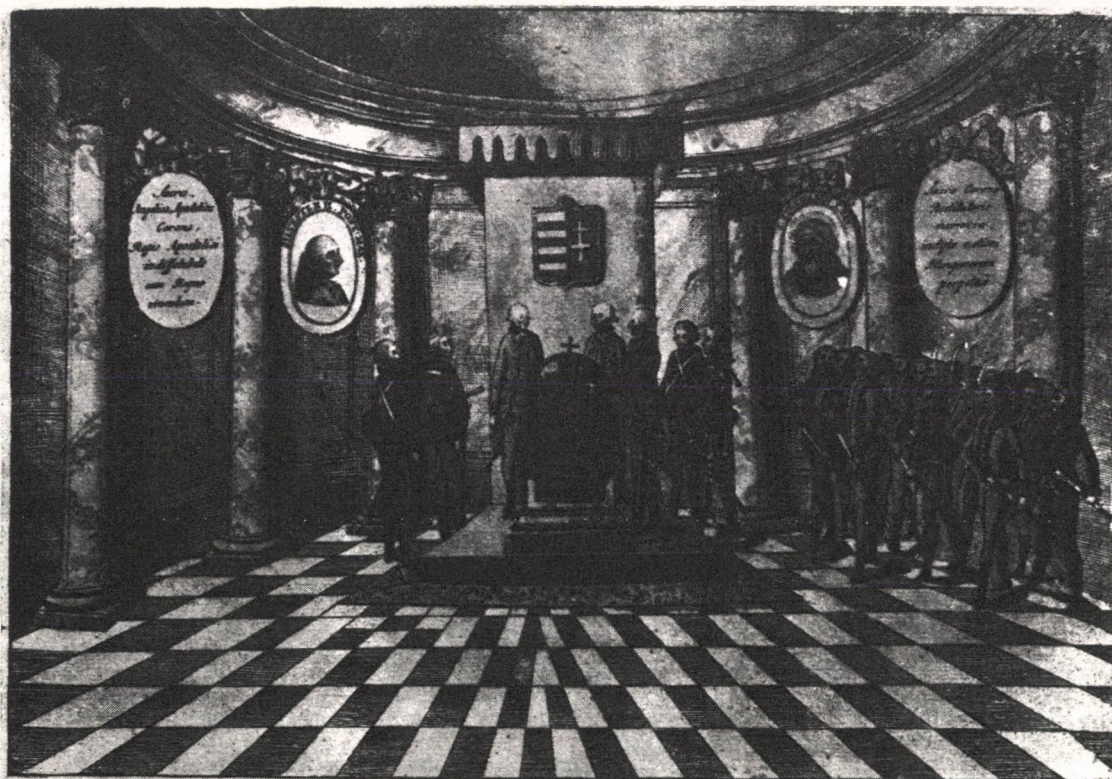
Ami Löschenkohl lapjainak tematikáját illeti, a kor történetéből az uralkodó család tagjainak életében bekövetkezett változások (koronázás, esküvő, halál) és a háborús események voltak a legkeresettebbek. De találkozzunk oeuvre-jében a Horia és Closca felkelést követő megtorlással, valamint a pápa bécsi látogatásának eseményeivel is. Szatirikus élű zsáner képei Bécs mindennapi

életének jellegzetes részleteit ábrázolják. A szatirikus elem jól összefér a kissé primitív rajzmodorral, ami Witzmann szerint nem képzésének hiányosságára vezethető vissza, hanem szándékolt, a közönség igényével számoló tendencia. Lapjainak vásárlóit a polgári osztály tagjai között kell keresnünk, mivel a negyedik rend képigényét a még olcsóbb fametszet volt hivatott kielégíteni. A politikai viszonyok változása miatt élete végén társasjátékok, kártyák szerepelnek repertoárján, de foglalkozott különféle iparművészeti tárgyak (bútorok, legyezők, viaszszobrok) készítésével, sőt olajfestéssel is. Ilyen széles körben természetesen nem végezhetett mindent egymaga, vállalkozóként grafikusokat és mesterembereket foglalkoztatott, akiknek neveit a forrásokból megtudhatjuk. Számunkra talán Quirin Mark rézmetsző a legismertebb közülük.

A politikai röplapokkal kapcsolatban legfontosabb követelmény az időszzerűség, megjelenésüknek hamarosan követnie kellett a tárgyalt eseményt, különben elvesztették aktualitásukat. Ebből eredt, hogy néha túlságosan előreszaladtak, előre elkészítették egyes események képét és egy esetleges programváltozás következtében a képtéves információt tartalmazott vagy el kellett tekinteni megjelentetésétől. Legeklátásabb példa erre a II. József tervezett, de meg nem valósult magyar királyi koronázását bemutató hivatott kép, amelynek egyetlen fennmaradt példányát, az uralkodó fejének helyén tátongó fehér folttal a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnoka őrzi. Sajnos, mesterét ezideig nem sikerült meghatározni.

Löschenkohl magyar vonatkozásai az ismertetett kötetben is szembeötlőek. A 32–33. táblán II. Lipót pozsonyi koronázásának jeleneteit láthatjuk. A többször idézett Beschreibung der königl. hungarischen Krönung... című, Bécsben 1790-ben Löschenkohl kiadásában megjelent kötet 3 illusztrációja II. Lipót képmása, a koronázási jeleneteket ábrázoló nagyméretű rézkarc és az a lap, amely a magyar királyok mellképeit tartalmazza és amely eddig ismeretlen, újabb példa a Nádasdy-féle Mausoleum típusainak 18. századi továbbélésére. A 17. táblán II. Józsefet láthatjuk tábornokai körében. Mint minden közölt faksimile esetében, Witzmann itt is részletes magyarázatot fűz a képhez, de az elkerülte figyelmét, hogy a jobb szélen a képből kitekintő lovas herceg Esterházy III. Miklós (1714–1790) ezredes, a magyar királyi testőrség kapitánya, Haydn „gazdája”, amint ez hiteles képeivel összevetve azonnal kitűnik.

Különös érdeklődésünkre tarthat számot a kötet 25. táblája, amely a korona hazahozatalával kapcsolatban keletkezett és amely a magyar királyi korona eddig teljesen ismeretlen ábrázolása. Kupolás, oszlopos épületben, trónszerű emelvényen, környezetéhez képest túl nagyra méretezve a korona áll a kompozíció középpontjában. Körülötte a koronaőrök és magyar nemesek csoportja jelenik meg, míg az oszlopok között balra II. Szilveszter pápa, jobbra I. István király mellképe függ, utóbbi szintén a már említett Mausoleum képe alapján. Olyan benyomásunk támad a kép láttán, mintha a „Szent Koronatan” illusztrációjául szánták volna. Ki vagy kik lehettek a megrendelői, nem tudjuk, de nem valószínű, hogy a bécsi mester magától jött volna erre az ötletre. Esetleg a



*Quia Corona reddit redeant Statuina flecta!
Hungaria acclamavit IOSEPHI munere flecti.*

nürnbergi Andreas Nunznernek Schwandtner forráskiadványában 1746-ban megjelent hasonló tárgyú rézkarc alapján dolgozhatott (l. fenti képet).

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy Witzmann kötete megérdemli a magyar kutatók, sőt talán a kiadók figyelmét is, mind tartalma, mind a prezentáció formája miatt.

Rózsa György

HESS/BAKER, ART AND SEXUAL POLITICS, WHY HAVE THERE BEEN NO GREAT WOMEN ARTISTS? ED. T. B. HESS AND E. C. BAKER, COLLIER BOOKS) ART NEWS SERIES, NEW YORK 1973. (150 oldal, 1,95\$).

Amikor a 70-es évek elején Amerikában kibontakozott a nők egyenjogúságáért küzdő mozgalom (Women's Liberation), még csak sejteni lehetett, hogy az élet sokféle területére kiterjed és továbbgyűrűző hatása. A Hess és Baker szerkesztésében megjelent könyv a nők művészetben elfoglalt hátrányos helyzetét veszi szemügyre és az amerikai művészet-politika aktuális kérdéseivel foglalkozik. A kötet három tanulmányt és tíz nőművész e tanulmányokról kialakított véleményét tartalmazza. Az alábbiakban a három tanulmány fontosabb gondolatait ismertetjük, amelyek a mi, alapvetően más körülmények között élő magyarok, számunkra is érdekesek és elgondolkodtatók.

A nagy nőművészek hiányának a kérdésével Linda Nochlin művészettörténész, a New York állambeli Vassar College tanára „Miért nincsenek nagy nőművészek?” című tanulmánya foglalkozik. Először a nőművészekkel kapcsolatos feminista reakciókat tárgyalja, amelyek alapos

adatgyűjtés hiányában a kérdés negatívumát erősítik. Majd az egyoldalú beállítást okaik keresi, amelyek visszanyúlhatnak a múltba. A nőknek a képzőművészetben elfoglalt hátrányos helyzetét a nők nevelésével és a társadalmi intézményekkel magyarázza. Vizsgálódásainak kiindulópontja az, hogy az intézményes oktatásból a nők sokáig ki voltak rekesztve, valamint az a szubstruktúra, amely a „nagy művész” köré mítoszt teremt.

A reneszánsztól csaknem a 19. század végéig a festők férfiakról tanultak festeni. Női aktot még sok nyilvános művészeti akadémiára a múlt század második felében sem engedtek be. A londoni Akadémián 1893-ig nőtanítványok férfiakról nem ábrázolhattak, később is, csak akkor, ha „részben el volt fedve”. A festőnők, miután élő modellről nem tanulhattak rajzolni, portrét, zsánert, tájképet, csendéletet festettek. Ugyanakkor férfiművészek műtermében férfiak női aktokat festhettek.

A nők azért váltak az irodalomban a férfiak versenytársaivá, mert verset és regényt otthon lehet írni. Ez ugyan túlságosan leegyszerűsíti az egész kérdés-komplexumot, mégis ez a magyarázata annak, hogy miért nem jelentkeztek a képzőművészetben V. Woolfhoz vagy E. Dickinsonhoz hasonló nagy művészek csaknem egészen a jelenig. A képzőművészetet, ami technikai és gyakorlati oktatást igényel, intézményesen tanították, ezt nem lehetett otthon tanulni, ezért ebből a nők kirekedtek.

Amióta Platon mágikus képességeket tulajdonított Lúszipposzhoz, ez a folyamat töretlenül egész napjainkig

folymatodik Picassó is ervenyes aki 15 éves korában egyetlen nap alatt tette le valamennyi felvételi vizsgáját a Barcelonai Művészeti Akadémián. A „csodagyerek” történetek a legtöbb „nagy művész” esetében érvényesek, életükben a társadalmi és intézményi struktúrák másodlagosak, ez utóbbiak a „háttér” vagy „hatás” szerepére korlátozódnak. Ezen az alapon elvárják, hogyha a nők művészi géniusszal születnek, az napvilágra törjön — de sohasem tör napvilágra.

Felmerül a művészek társadalmi osztálybatartozásának a kérdése is, amelyet még nem vizsgált senki. Arra a kérdésre is, hogy hány művész származik olyan családból, ahol a fiú az apa vagy közeli hozzátartozó mesterségét folytatja, csak hézagossal válasz adható. Ezek közé tartozik Holbein, Dürer, Raffael, Bernini, sőt Picasso és Braque is — bár az utóbbi apja szobafestő.

Művészet és társadalmi osztály kapcsolatában említésre érdemes, hogy a nagy művészek sorából Degas és Toulouse-Lautrec kivételével hiányoznak az arisztokraták. Az arisztokrácia a patrónus és a közönség szerepét töltötte be, kevés volt az amatőr arisztokrata művész, mások voltak a kötelességeik és a tőlük való elvárások — nagyon hasonlóak a nők kötelességeihez és nőkkel kapcsolatos elvárásokhoz.

A művészi géniusz helyett az intelligenciát és a képességet kellene vizsgálni és feltérképezni, de ez a terület még alapos kutatásra szorul.

Az utolsó 100 év jelentős változásokat hozott, de még általában a képzőművészetet a nők „művészi hobbi”-jának tartják és azt vélik, hogy az „igazi” munkát a férfiak végzik, „igazi” női munka pedig a férfiak és a család szolgálata.

Mégis volt néhány nő művész, festő, szobrász, akiről tudunk. Régebben csaknem mindegyik nőművész művész apa leánya volt, a 19–20. században pedig szoros kapcsolatban állt jelentős férfiművésszel.

A kötet következő tanulmányát Thomas B. Hess, *Nagy nőművészek* címen írta. Hess művészettörténész és művészetkritikus, korábban az Art News szerkesztője, jelenleg a New York Magazine művészeti kritikusa. Linda Nochlin kérdését módosítva kérdezi: Miért nincsenek nagy művészek, bár a nők nagy művészeti alkotásokat teremtettek? Több híres példát sorol fel, így a Davidnak tulajdonított híres Charlotte du Val d'Ognes portréját (Metropolitan Museum), amelyet David tanítványa Constance-Marie Charpentier festett. Hals világhírű Vidám Ivó képeről (Rijksmuseum) megtisztításakor derült ki, hogy követője, Judith Leyster szignált és datált műve. Tintoretto Marco dei Vescori portréjáról (Bécs) Venturi bizonyította be, hogy Tintoretto leánya, Marietta festette. Marietta Tintoretto jól ismert festő volt, de már 300 éve, hogy műveit apja oevre-jébe sorolják.

A kiragadott példák mutatják, hogy a nőművészek ugyanolyan színvonalú műveket alkottak, mint saját koruk vezető mesterei, saját korszakuk művészi áramlatahoz csatlakoztak.

A példák újkoriak, azonban a művészet története legalább 5000 éves, nem tudjuk, hogy nem volt-e szerepük a nőknek az ókori művészetben. A középkorból fennmaradtak női nevek: Erde apácái a 10. századból, aki Emeterius szerzetessel együtt a Geronai Beatus Apocalipsis-ének illusztrációit festette. A leghíresebb Sabina von Steinbach szobrász neve, aki apja, Ervin von Steinbach szobrász halála után a strassburgi katedrális déli kapuját díszítő két szobor; a Zsinagóga és az Eklézsia alkotója (1230–40). Focillon óta ezeket a szobrokat többre értékelik, mint apja műveit. — Valószínű, hogy a „bayeuxi kárpit”-ot né tervezte és apák hímezték, az Opus Anglicanum-ot (13–14. század) nők hímezték, mint, ahogy nők készítették az egyházi ruhákat.

Ha nem korlátozzuk a vizsgálatot túl szűk területre, a művészet története azt mutatja, hogy voltak nagy nőművészek, és hogy a középkorban a tehetséges nőket sokkal kevésbé nyomták el a társadalmi intézmények, mint a reneszánsz óta.

Elisabeth C. Baker művészettörténész, művészeti kritikus *Sexual Art-Politics* címen a nőművészekkel szemben megnyilvánuló diszkriminációt tárgyalja, ami a műkeres-

kedelemben, művészeti iskolában és múzeumokban jelentkezik. Felfedi a műkereskedők kritikuskos és muzeológusok nőművészekkel szemben táplált előítéleteit. Nézete szerint a női „emancipáció” ellenére a nők nem keresnek maguknak hivatásszerű munkát. Ezért a nőművészek száma viszonylag alacsony. Ha a nőművészek férje is művész, csak a férj művészetét veszik komolyan, ezért a művészházasságokban gyakoriak a karrier-konfliktusok. A házasságban a nőknek választaniuk kell a művészet vagy a házasság között, ez a választás sok tehetséges nőművész tevékenységét megállítja.

Fontos problémák a művészválasra való előkészítés, a megélhetés és az elismerés elérése.

A művészeti nevelés már nem korlátozza a nőket, a művészeti iskolák több mint 50%-a nőhallgató, de ezek az iskolák nem biztosítják és nem is biztosíthatják a művészválaszt, azt mindenkinek magának kell elérnie.

Még mindig nagyon nehéz, sokkal nehezebb, mint a férfiaknak, a nőknek olyan munkát találni, ami valami kapcsolatban van saját művészi munkájukkal. A művészeti iskolák kevés nőt alkalmaznak, és részmunkára, nem teljes munkaidőre és keveset fizetnek. A nők számára a legnehezebb az elismerés megszerzése. A vállalkozó szellemű nőművész túl sok ambícióval és agresszivitással vádolják, a siker kereskedelmi értékét vetik szemébe.

A művészetben nem játszhat szerepet a művész neve, mégis kevesebb nő művet állít ki, vagy semmit. A nők műveit nem tartják olyan jónak, nem tartják egyformán eladhatónak a műkereskedők. Semmiféle statisztika sem készült ugyan a női — férfi művészet minőségéről, stílus-, produktivitásbeli különbségeiről. A múzeumok is elsősorban férfi művésztől vásárolnak.

A műkereskedők gyakran nők, sok a nőkritikus, és a múzeumok lassan megnyílnak a kvalifikált nők számára. Ezeknek a nőknek a nőművészekkel szembeni attitűdjé ambivalens, csak a jelenben (Women's Lib hatására) kezd kialakulni kiegyensúlyozottabb vélemény a nők művészetéről.

1970-ben a Whitney Museum (Kortárs amerikai művészeti múzeum, New York) évi szoborkiállításán kb. 20% nő volt a kiállító, 1971-ben a Whitney Museum festészeti kiállításán kb. 5% a nő, bár sokkal több a nőfestő, mint szobrászművész. 1970–71-ben az állandó kiállítások mellett nőművészek műveit is kiállították, de ugyanakkor jelentős férfi művészek alkotásait is. — A Whitney Museumban való kiállítás jelentős cél a fiatal művészek számára.

Meglepő, hogy a nőknek most így kell „betörni” a múzeumokba, amikor 1930–40-ben még a kiállítók 1/4–1/3-a nő volt.

A 30-as évek „klímája” kedvezőbb volt a nők számára, a kevés nőművész aktívan végigharcolta az avantgarde küzdelmét (Georgia o'Keeffe, Sonia Delaunay, Sophie Taeuber Arp). A zsűri férfiakból állt, akik megértőbbek és segítőkészek voltak. A nagy múzeumi vásárlások nem voltak tekintettel a művészek nemére. Az amerikai művészet az 50-es évek végéig nem volt nagy üzlet, a kevés művész munkáit önmagáért értékelték. Az 50-es évek végén egyes művek ára felszökött és ezzel együtt az amerikai művészet kommercializálódott, ettől kezdve a kereskedelem érdekei hatnak.

A kérdést a végsőkéig leegyszerűsítve, amikor nem vásárolták elő művészek munkáit, a nők nagyjából egyforma lehetőségekkel állíthattak ki. Attól kezdve, hogy elkezdtek férfi művészek műveit vásárolni, a nők kiszorultak a galériákból (műkereskedelemből), később a múzeumokból. Ugyanakkor a legtöbb amerikai műgyűjtő nő vagy nőtanácsadója van ennek ellenére a nővásárlókban a nőművészekkel szemben működni kezdett, a „nő nem lehet hivatásos művész” felfogás.

A nőművészek egyéni művészi tulajdonságaikkal akarják az elismerést kivívni, bár helyzetük problematikus, hivatásos művészként való elismerésükért dolgoznak.

Ma amikor sok fiatal nő kiváló műveket alkot, feltehető, hogy ez a generáció nagyszerű nőművészeket fog kitermelni és az elismerést elérni.

Horváth Vera

Az olvasmányosan előadott monográfia alapos áttekintést ad id. Markó Károly életútjáról művészetéről; okosan ismerteti festészetének jellegzetes tulajdonságait, kepeinek értékeit, munkásságának szellemiségét, ugyanakkor sokoldalúan érzékelteti a tárgyalt életmű különböző vonatkozásait korához, az akkori magyar művelődés egészéhez. A tényeknek megfelelően beszámol mesterünk piktúrájának az általános európai törekvésekhez való viszonyáról: itt–ott még az akkori történelem ama motívumait is felvázolja, melyeknek figyelembe vétele Markó Károly egyéniségének, művészete sajátosságainak jobb megértéséhez feltétlenül szükséges.

Bodnár Éva írásának közreadása komoly szakmai figyelmet keltett, s ugyanakkor közönségikert is aratott. A művészeti kiadványokat szerető, azokat el is olvasók szívesen fogadták az id. Markó Károlyról szóló kötetet. A kiadóvállalat nyomdailag kitűnő minőségben jelentette meg ezt a könyvet, mely méltóan illeszkedik abba a sorozatba, mely eddig Vaszary János, Paál László oeuvre-jének áldozott sok jól sikerült reprodukcióval és igényesen megoldott tanulmányokkal. Bodnár Éva szövege — világos okfejtésével, értelmes érvelésével, hangulatos képelemzésével — maradandó benyomást hagy mind a szakavatottakban, mind pedig az önművelés útján haladó műbarátokban. Hangsúlyozni kell, hogy szerzőnk tapintatosan, rokonszenvesen oldotta meg feladatát; a magyar művészettörténet egyik legjelentősebb képviselőjéről tiszteltető szeretetteljes hangon szól, indokolt elismeréssel beszél eredményeiről, meggyőző adatokkal igazolja, hogy kora és utókora milyen megbecsülést tanúsított id. Markó Károly festményei iránt. A legjobb hazai művészettörténetesekhez hasonlóan érvekel, a maga tetszése megváltásával tesz hitet tárgykorának érdekessége, a szerinte igazi tehetségnek, egyetemes rangú tekintélynek tartható művész mellett.

Manapság különösen is melegen üdvözlendő Bodnár Éva teljesítménye, mostanában, amikor művészettörténet-írásunkat oly sok fonák tünet környékezi. A kiváltságos művészeti kiadó egymás után jelenteti meg az összevissza fogalmazott elmeműveket, az eltorzult publicisztika kóros termékeit, a semmitmondó alapvetéseket, a fennhéjázó műveletlenség, a beteges egyoldalúság kiáltványait, a szorongásos idegzetű tollnokok rekompenzációs hetvenkedésének tesztjeit. Bodnár Éva nem csatlakozik a deheroizálókhoz, nem akarja bebizonyítani, hogy a XIX. század elmaradott, konzervatív korszak volt, amikor is a provinciális magyarok mindenről lekés-tek. Markó Károly nemzetközi hírnevéről nem kívánja kimutatni, hogy azt mindössze a nacionalista maradiák találták ki, s hogy a szeme gyengeségére panaszkodó mesterünk csupán akadémikus eklektikát művelhetett. Annak, aki ezt a reprezentatív Markó-könyvet kézbe veszi, rögtön szembetűnik a félrevezető brigádjának át-látászo programja, amikor a tömegkommunikáció balra—

jobbra helyezkedő császáranak kegyencnöje Markó Károlyt közepes festőnek nevezi azért, hogy a modernkedő favoritok szálnalmas trükkjeit — értelmetlen viszonyítás-sal — a világ csodájának reklámozhassa.

Bodnár Évát a másik irányú szerep se viszi kísértésbe, mert azt se próbálja elhíttetni olvasóival, hogy id. Markó Károly az egyetemes művelődés vezető lángelméi közé tartozna, csak ezt eddig nem vették észre a botszemű kollegák, a semmit se érő elődök, s ezúttal rá várt a felfedezés teendője, neki kell a szörnyű mulasztást helyrehozni. Szövegében nem sorakoztat fel elámító szakkifejezéseket, idegennyelvű műszavakat, nem bonyolódik követhetetlen esztétikai eszmefuttatásokba, mellőzi az álmarxista szólamokkal kevert szellem-történeti misztifikációt. Megelégszik a művészettörténeti valósággal, s magamutogatás, öntetszelgés nélkül a szerény tolmács feladatát vállalja, az olyanét, aki ismeretközlés közben nem mond le az összefüggések bemutatásáról, a műalkotások okozta intellektuális élmények, érzelmi emóciók hangsúlyozásáról.

Nem volt könnyű Bodnár Évának érdekkeltő dolgozatot írni Markó Károlyról. Jelentős előmunkálatok, tudományos előzmények után esetleg a korábbi irodalom megismétlése, ismeretterjesztő átírása várt rá. Szerzőnk azonban sok új adatot, új elemet vitt művébe, s ahol a korábbi kutatásokat felhasználta, azokat is kiegészítette további fontos részletekkel. Itáliai ösztöndíjas idejét ismeretlen adalékok gyűjtésére fordította, s ami szintén dicsérendő, szembesítette magában Markó Károly képeit az ábrázolt tájakkal, elment azokra a helyekre, ahol festőnk élt, dolgozott, s így rendkívül találó következtetéseket vonhatott le tapasztalataiból. Monografikus összefoglalása a szaktudomány számára tartogat néhány figyelembe veendő közlést, mindenek előtt ezt, hogy id. Markó Károly művészetében olaszországi lakóhelyeihez külön-álló fejezetek kapcsolhatók. Eddig a szakemberek két szakaszt különböztettek meg Markó Károly pályáján: a felkészülés éveit (itthoni és bécsi korszakát), majd itáliai periódusát. Ez utóbbi egységes szelleműnek minősült a korábbi értekezésekben, melyek a biztos mesterségbeli tudás alapján a klasszicizáló ideális tájkép műfajának hivatott művelőjeként kezelték mesterünket. Bodnár Éva világossá tette, hogy Markó Károly olaszországi működése során azok a vidékek, ahol három évtizeden át egy-mást követően lakott (Roma, Pisa, Firenze, Appegi), döntő hatást gyakoroltak festészetére. A változó táj-motívumok, életképi utalások, festői találatok Markót más és más hangvételre ösztönözték; módosultak kompozíciós képletei, fejlődött színvilága, gazdagodott a fényhatások alkalmazásának a módszere, rátalált az ideális táj és a paysage intime közötti átmenetekre.

Ezért a differenciált értékelésért Bodnár Évát jogosan éri oly sokfelől őszinte elismerés.

Pogány Ö. Gábor

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Marton Andor

A kézirat nyomdába érkezett: 1980. III. 14. Terjedelem: 9,5 (A/5 ív)
80.8118 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

ЛАСЛО, ЗОЛНАИ:	Срезающие мотивы с ветками в пластике здания поздней готики	117
ИМРЕ, КАТОНА:	Опись сокровищницы города Фракно с 1725-ого года	131

ИССЛЕДОВАНИЕ

КАТАЛИН, ГЕЛЛЕР:	Микша Рот (1865—1944) Золотой век венгерского искусства стекленного окна	148
ЮДИТ, ПАЛОШИ:	Этюды «Каменьщика» Нозми Ференци	155

СБОРНИК ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ

ДЮЛА, ПРОКОП:	Связи Эде Шпиро в городе Эстергом	160
АТТИЛА, ТАШНАДИ:	В районе источника критической концепции V. Отправление Дёрдя Бёлёни	162
РЕЖЕ, СИЙ:	Стремления к искусству «Серна»	167

ВЕНГЕРСКИЕ ХУДОЖНИКИ НА СВЕТЕ

ФЕРЕНЦ, ГАЛАМБОШ:	Карой Андрушко	170
ПАЛ, М. КИШ:	Тибор Шиклоди	179

ДИСКУССИЯ

Дороти Ч. Добрович: Проблемы синтеза строительной практики и архитектуры, в архитектуре барокко в Венгрии — кандидатская диссертация	181
Оппонентский отзыв Пала Войта	181
Оппонентский отзыв Андраша Романа	184
Ответ Дороти Ч. Добровича	185

ОБЗОР КНИГИ

Рецензия ДЁРДА, РОЖИ: Reingard Witzmann: Hieronymus Löschenkohl. Bildreporter zwischen Barock und Biedermaier. Wien 1978. Édition Tusc	189
Рецензия ВЕРЫ, ХОРВАТА: Hess—Baker, Art and Sexual Politics, Why Have There Been No Great Women Artistes? Ed. T. B. Hess and E. C. Baker, Collier Books- Art New Series, New York 1973	190
Рецензия ГАБОРА Ё. ПОГАНЪА: Ева Боднар: Старший Карой Марко Издательство изобразительных искусств Будапешт, 1980	192

TABLES DES MATIERES ÉTUDES

LÁSZLÓ, ZOLNAY:	Motives tronqués avec des rameaux dans la plastique de bâtiment arrière-gothique	117
IMRE, KATONA:	Inventaire du trésor de la ville Frakno en 1725	131

RECHERCHES

KATALIN, GELLÉR:	Miksa Róth (1865 — 1944) L'âge-d'or de l'art de vitre de Hongrie	148
JUDIT, PÁLOSI:	Ébauches de maçon de Noémi Ferenczy	155

DOCUMENTS

GYULA, PROKOPP:	Relations de Ede Spiro en ville de Esztergom	160
ATTILA, TASNÁDI:	A l'endroit des sources d'une conception critiques. Débuts de György Bölöni	162
REZSŐ, SZÍJ:	Prétentions des beaux-arts de la „Faucille”	167

ARTISTES HONGROIS DANS LE MONDE ENTIER

FERENC, GALAMBOS:	Károly Andruskó	170
PÁL, M. KISS:	Tibor Siklódy	179

DISCUSSION

<i>Dorottya Cs. Dobrovits: „Problèmes-synthèse de pratique de construction et l'art architecturale dans l'art baroque de Hongrie” thèse de candidat.....</i>	181
Oppinion d'opposant de PÁL VOIT	181
Oppinion d'opposant de ANDRÁS ROMÁN	184
Réponse de DOROTTYA CS. DOBROVITS	185

REVUE DES LIVRES

György, Rózsa: Reingard Witzmann: Hieronymus Löschenkohl. Bildreporter zwischen Barock und Biedermaier. Wien 1978. Édition Tusc	189
era, Horváth: Hess — Baker, Art and Sexual Politics, Why Have There Been No Great Women Artistes? Ed. T. B. Hess and E. C. Baker, Collier Books- Art New Series, New York 1973	190
ábor Ö, Pogány: Éva Bodnár: Károly Markó, Képzőművészeti Kiadó Budapest 1980.	192

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (PKHI 1900 Budapest V., Józsefnádortér 1.) közvetlenül vagy postai utalványon, valamint átutalással a PKHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányonként beszerezhető az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 140 Ft

1 szám ára: 35 Ft

Index szám: 25.603

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Pf. 149.



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1980 • XXIX. ÉVF. 3—4. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1980

SZERKESZTI:

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONA IMRE, KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLÓS,
VAYER LAJOS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

CSAP ERZSÉBET

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

POGÁNY-BALÁS EDIT:	Az Anghiari csata. Klasszikus inspirációk Leonardo kompozíció- jában	193
SOPRONI OLIVÉR:	Egy erdélyi csempe várkastéllyal	210

KUTATÁS

KATONA IMRE:	Sovánka és a magyar üveg a századfordulón	237
VERES LÁSZLÓ:	A miskolci Herman Ottó múzeum Sovánka üvegei	249

ADATTÁR

LOSONCI MIKLÓS:	Csontváry elődei (F. Perlberg orientalisztikai sorozata)	252
LAKATOS JÓZSEF:	Csontváry nyomában a Tisza mentén	255
MURÁDIN JENŐ:	Történelmi tabló a szellem szabadságáról	259
BALÁS ANNA:	Emlékezés Haynald Lajos: A szentírási mézgák és gyanták ter- mőnövényei című művére	263
KONTHA SÁNDOR:	Megjegyzések egy kritikához	266

KÖNYVSZEMLE

Molnár László ism.:	B. Bobrovsky Ida: A XVII. századi mezővárosok iparművészete, Budapest, 1980. Akadémiai Kiadó	268
Kiss Ákos ism.:	Édit Pogány-Balás: The Influence of Rome's Antique Monumental Sculptures on the Great Masters of the Renaissance, Budapest, 1980. Akadémiai Kiadó	270
N. Pénzes Éva ism.:	L. Kovásznai Viktória: Czinder Antal, Budapest, 1980. Képzőművészeti Alap Kiadó	271

AZ ANGHIARI CSATA.

KLASSZIKUS INSPIRÁCIÓK LEONARDO KOMPOZÍCIÓJÁBAN

Leonardo da Vinci 1503-ban Firenzében megbízást kapott Pietro Soderinitől, hogy a Palazzo Vecchio nagyertermébe, a Sala del Gran Consiglióba egy csatakép-falfestményt készítsen.¹ Van olyan nézet, hogy Machiavelli, Pietro Soderini jóembere és a köztársaság titkárának Leonardóval való barátsága tette ezt lehetővé, és van olyan nézet, hogy Pietro Soderini az Arno folyónak az elvezetésével kapcsolatos terv során került közelebbi kapcsolatba Leonardóval, aki tagja volt e bizottságnak. Ez a kapcsolat és a firenzei közvélemény kívánsága eredményezte az anghiari csata megfestésére szóló megbízatást, amire az időpont is kedvező volt. Ez volt a legfontosabb megbízatás, amit Leonardo kapott; akkor adták, amikor művészeti eszközeinek legteljesebb birtokában volt. Leonardo már régóta szándékozott csataképet festeni, kéziratai egyikében egy drámai leírásban örökítette meg egy csatajelenet leírását. A koncepció elméleti és gyakorlati előkészítésének szálai messzire nyúltak vissza Leonardo életében. A csatakép festésére vonatkozó utasítások a Trattato della pittura-ban egy egész fejezetet foglalnak el, amit kartonjában később követett is, de nem teljes egészében: „Mindenekelőtt az ágyuk füstjét ábrázold, mely a levegőben a harci ménék által fölka-vart porral összekeveredik. A felszálló füst kékesbe játszik, a por ellenben saját színét őrzi meg. A lovak mögé, melyek a gomolygó tusa színhelyétől távolabb tarthatnának, fess kis porfelhőket. A levegő legyen tele minden irányban tovaszálló nyilakkal, s a puskagolyók röptének irányát szállongó gőz jelezze. A győztesek lobogó hajjal és ruhával s összeráncolt szemöldökkel törnek előre. Tagjaikat ellentétesen mozdítják: aki a jobb lábával lép előre, annak bal karja is előre lendüljön. Ha elesett harcost ábrázolsz, zuhanása helyét a porban véres habtócsa jelölje. S körös-körül a nyirkos földön láthatók legyenek az arra járt lovak és emberek lábnyomai. Az egyik ló holt gazdáját vonszolja maga után, s a nehéz test a porban és sárban kanyargó barázdát szánt. A legyőzötteket és megverteket halványnak fess, szemöldökük a belső szemszögletben felhúzódik, s a hús ott fájdalmas ráncokba verődik. A kitágult orcámpák felhúzódnak, az ajkuk ívbe hajlanak, a fogsorok, mint a kiáltásnál és jajgatásnál, megnyílnak. Az egyik kéz ijedten takarja el a szemet, a másik a földre feszül, hogy a félig fölemelkedő törzset megtámassza. Mások menekülnek és tágra nyitott szájjal kiáltoznak. A küzdők lábai közé mindenféle fegyvereket, széttört pajzsokat, lándzsákat, kardokat és más efféle szörzs szerte. Halottakat ábrázolsz, akiket félig vagy egészen por takar el. A vér porral keveredve vörösbárrá változik, s a vér a testben saját színében kanyarogjon alá. Másokat haldoklás közben ábrázolsz, amint fogait csikorgatják, szemüket forgatják, öklüket mellükre szorítják, a lábukat görcsösen összehúzzák. Az egyik, akit az ellenség lesújtott és lefegyverzett, feléje fordul, és egyetlen vadsággal fogaival s körmeivel próbál bosszút állani. Egy ló kantár nélkül, lobogó sörénnyel vágathatna az ellenség soraiba, féktelenségével zavart és félelmet keltve. Másutt döglött ló felett halomra hullott férfitestek volna láthatók. A győztesek közül néhányan már kiválnak a csatasorból és letisztogatják a rájuk tapadt sarat és a küzdelem porát. Folyó sem hiányozna, benne vágató lovakkal, melyek maguk körül zavarosan habzó hullámo-

kat vernek, slábaik és testeik között a víz magasra fröcs-csen. Nem hagysz egyetlen helyet sem, hol a lábnyomok ne volna vérral átitatva.”²

A freskó-terv felújításában és realizálásában Machiavellinek és Pietro Soderininek jelentős szerepe volt, de a terv minden valószínűség szerint eredetileg már a nagyterem átépítésével kapcsolatban merült fel először Leonardo és Michelangelo számára, és abban Bernardo Rucellainak is szerepe lehetett. Vasari azt írja Cronaca Vita-jában, hogy: „Ekkoriban építették újjá a nagy tanácstermet Giuliano da San Gallo, Simone Pollaiuolo (akit Cronacá nak neveztek), Michelangelo Buonarrotti és Baccio d'Agnolo tervei szerint. Az átépítés gyorsan megtörtént, s aztán közhatározat alapján Leonardót szemelték ki, hogy fessen bele szép képet. Így Pietro Soderini, aki akkor az igazságszolgáltatás gonfaloniereje volt, megbízta Leonardót a terem kifestésével.”³ Az átépítés 1496-ban történt meg, 1495-ben kezdtek el, tehát kb. tíz évvel, 8–10 évvel előbb, mint ahogy az eddigi felfogás szerint a megbízást kiadták, 1503-ban. Azonkívül Pietro Soderini 1503-ban már gonfaloniere a vita volt. A körülmények vizsgálata arra a következtetésre vezet, hogy még 1495-ben merült fel először a történelmi falfestmények terve.

A firenzei Húszak bizottsága 1495. július 15-én — a győztes fornóvíói csata után, amikor az utolsó francia katona is elhagyta Itáliát — a firenzei nagytanács terme számára tervezési megbeszélést tartott, amelyre meghívták az építész Cronaca mellett többek között Leonardót és Michelangelót. A termet úgy tervezték meg, hogy a nagy falfelületekre a frissen, nemrég megalakult firenzei köztársaság dicsőítését szolgáló falfestmények kerüljenek, amelyek egyúttal az akkor harcban álló Pisa elleni küzdelemre is bátorítással, lelkesítéssel szolgáljanak. Minden valószínűség szerint ekkor és itt történt a két csata témájának a kiválasztása is. Leonardo az 1440-es anghiari csatát, Michelangelo az 1364-ben megvívott cassinait. A firenzei köztársaság két régebbi győztes csatája utalást tartalmazott a jelen küzdelmeire, ugyanis ekkor a pisai-firenzei háborúban, 1495-ben is újból volt anghiari és cascina csata is. 1494 után a Piero Medici által elsietve átadott erődítmények visszaszerzési törekvései következtében a Pisa elleni háborúban a két hely újból győztes csaták színhelye lett a firenzeiek számára, de a háború még hosszú évekig tovább tartott.

Leonardo 1495-ös firenzei jelenlétét, Vasari adatát sokszor kétségbe vonták, a legújabb kutatás ismét elfogadja, s így a Michelangelo jelenléte elleni döntő érv is elesik, hogy ez csak Vasari téves kitalálása lenne, mivel Leonardo sem lehetett jelen. Ez azonban a Vasari által felsoroltak ottlétét így megerősíti. Réti Leonardójában elfogadja Leonardo 1495-ös jelenlétét a firenzei tanácsterem építkezésekor. Az Anghiari csatával kapcsolatban általában megállapítják, hogy Leonardo 1503-ban kapta Pietro Soderinitől a megbízást. Vasari azonban azt írja, hogy a gonfaloniere di Giustiziától kapta a megbízatást, Soderini azonban 1502-től már gonfaloniere a vita volt. A megbízás minden valószínűség szerint már 1495-ben felmerült, amikor a terem a Húszak tanácsának és Savonarolának a meghívására megtekintette a két művész. Leonardót minden bizonnyal Bernardo Rucellai hívatta meg, Michel-



1. Rubens, P. P.: Leonardo Anghiari csatájának másolata. Párizs, Louvre

angelo, bár ifjú, de már híres művész ekkor, egyik testvére pedig Savonarola legszűkebb környezetéhez tartozott.

Amennyiben 1495 a megbízás első felbukkanása, igen jelentős mozzanat, hogy mindkét festő jelen van a teremben, tehát nem az egymás elleni versengés jegyében történik a két mű elkészítésének terve, hanem egymással versengve, mivel feltehetőleg egyszerre kapták a megbízást, és itt történt a témaválasztás is.

Az 1494-től kezdődő pisai—firenzei harcban fontos csatákat vívtak itt, akkor választotta a két művész ezt a csatát, a két témát, és később, amikor valóban sor került a megbízásra, akkor kapták meg a leírásokat két régebbi, hasonló nevű csatáról Machiavellitől és Villani krónikájából.

A megbízást Leonardo ezután Piero Soderinitől mint örökös gonfaloniere-től 1503-ban kapta, áprilisban származik az első kifizetésről a nyugta, majd újból belép a firenzei Compagna dei pittori-ba, és később 1504. okt. 24-én megkapja a Santa Maria Novella Sala del Papájának a kulcsát, hogy ott végezze előkészítő munkálatait.

Az 1504—1506 közt keletkezett két firenzei kartont a reneszánsz fordulópontjának tekintik, mely döntő hatással lett az egész későbbi művészi fejlődésre.

A két kompozíció, mely a firenzei köztársaság szabadságáért a művészet eszközeivel mozgósított, két olyan régebbi győztes csata képét volt hivatva megjeleníteni, amelyeknek az akkori harcokra kellett lelkesíteni a firenzei polgárokat.



2. Leonardo Anghiari csatájának kísérleti táblája. München, magángy. (Azelőtt Nápoly, Doria d'Angri gy.)

Az Anghiari csata (1. kép), amelyet a firenzeiek a milánói csapatokkal szemben megnyertek, a krónikák szerint egy hid birtokáért folyt, s a csatát a firenzei lovascsapat rohamtámadása döntötte el. Leonardo kompozíciójának középpontjába a zászlóként folyó küzdelmet illesztette. A zászlóként folyó küzdelmet már régebben egy Cassone-festő megfestette: feltételezhető, hogy Leonardo ismerte azt, vagy egy hasonló ábrázolást. Művében Leonardo részben a firenzei—toszkán quattrocento csatakép-ábrázolásokhoz kapcsolódott, részben Uccello San Romanói csataképe alapján dolgozott. Uccellónál az egymással szemben ágaskodó két lónál ugyanannak az antik szoborelőképnek az alapján történt az ábrázolás megoldása szerintem, mint amely Leonardónak is előképiül szolgált: a monte cavallói Dioskurosok szoborcsoportjának az alapján (2. kép). A lovascata ábrázolása Leonardónak már a Királyok imádása kompozíciója háttérében (3. kép) is szerepel, de melléktémaként, és egymástól elforduló mozgással. Az Anghiari csatában a centrifugális mozgással, a négy elkeseredett lovas harcában az egészen a legutóbbi időkig érvényes lovasscsaták klasszikus előképét alkotta meg Leonardo. Művében a monumentális szoborelőkép mellett szarkofágreliefek ismerete is megfigyelhető, az egymásba harapó löfejeket egy Phaeton szarkofágról eredeztette⁴ (4. kép), mely akkor Rómában, az Ara coeli lépcsőjén volt; részben pedig Mantegna metszetéről, az egymásba kapcsolódó lólabák a tengeri istenek harca metszetéről.⁵

Mind a kortársak, mind a későbbi kutatók megállapítása szerint egymással versengve alkották meg e műveiket. Arra utalnak, hogy Michelangelónak, akit már évek óta foglalkoztatott és nyugtalanságban tartott a Leonardo-probléma, 1504 nyarán váratlanul alkalma nyílt arra, hogy hatalmas ellenfelével egy nagyarányú nyilvános megbízás keretében mérje össze erejét, mivel ebben az időben valósítja meg Pietro Soderini azt a politikai céljai szolgálatában álló tervét, hogy a nagytanács termének falára a firenzeiek dicsőségét, nagyszerű fegyvertényét ábrázoló freskókat készíttessen. A múlt példáival kívánta honfitársait a Pisa elleni egységes, további ellenállásra serkenteni. Azonban a helyzet ugyanez volt már tíz évvel azelőtt is, és úgy látszik, már Soderinit megelőzve a Húszak tanácsa és Savonarola elgondolása volt az első nagyszabású történeti festészet tervének a felvetése. A választás mindkettőjükre esett, és már jóval régebben, mint ahogy a munkálatokat megkezdtek. Így az a feltételezés is megdőlhet, hogy Michelangelo azért kapta a megbízást, mert Leonardo csak lassan haladt a munkájával. Egyszerre kapták, ugyanabban az időben a megbízást, és azért hívták el őket a terem tervezésének a megbeszélése alkalmával, hogy megnézzék a falakat, ahova műveiket szánták. Csak a Pietro Soderini-féle megbízás következett időben egymás után, de az eredeti elgondolás alapján. A versengésre nézve figyelemre méltó az újabb kutatásban is az a vélemény, hogy nem egymás ellen, hanem egymással versengve dolgoztak. Egymásra való tekintet, s bizonyos művészi megegyezés nélkül nem lehetett volna az ennyire különböző művészegyéniségeknek ugyanabban a teremben egy bizonyos művészi egységet megteremtteni.

Miért versenyeztek volna egymás ellen? Mindkettőnek megvolt a maga megbízatása, még régi időre visszamenőleg. Egymással versengve, mindketten a firenzei köztársaság szabadságáért és dicsőségéért küzdöttek.

A motívumok, előképek, analógiák összevetése alapján ugyanerre a következtetésre jutunk konkrétan is. A római antik, a mantegnai metszetmotívumok nagy számban, Leonardónál ugyanúgy, mint Michelangelónál, épp ezekben a művekben tűnnek fel.

Ezeket a kartonokat a kortársak általánosan csodálták, magasztalták, a világ csodáinak nevezték Cellini, Condivi, Vasari szavával; rendszeresen másolták, metszeteket készítettek róluk, a későbbi kutatók pedig a reneszánsz fordulópontjának tekintik. Leonardo első, ún. „prima idea” rajza 1503 végén készült el, melyet Raffaello oxfordi rajzvázlat másolatából ismerünk. 1504. I. 8. és V. 8. között készítette kis kísérleti táblácskáját, és ezután vitte át kartonra, 1505 márciusában, majd 1505 júniusában megkezdte a fal festését.⁶

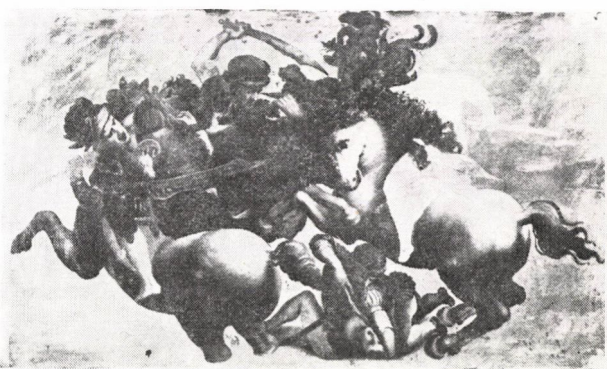
A formai előzmények, az elemzések rávilágítanak arra, hogy az az antik szobor, amelyet mindketten több nézetben, több változatban, különböző nézetekben alkalmaztak művészi munkájukhoz, az a monte cavallói Dioskurosok szobra volt elsősorban, amelyet Michelangelo a ruhátlan alakok alapjául (a Laokoon-fiú mellett), Leonardo pedig a nagyszabású, monumentális lovak művészi előképeiül alkalmazott. Leonardo egy rajza után metszet készült az egyik lóról, ugyanarról, amelyről Raffaello közvetlen rajtot készített. Az Anghirai csatánál azonban a lovak előképi jelentősége mind ez ideig figyelmen kívül maradt (6. kép, 7. kép). A monte cavallói Dioskurosok szobra ismert volt a reneszánsz művészek előtt, Leonardo már Verrocchio műhelyében tanulmányozhatta, mert Verrocchio erről a szoborról is vasmásolatot készített, de minden valószínűség szerint korai római útján, 1471-ben élményszerű hatást gyakorolhatott rá, akkor, amikor Verrocchióval ő is ott lehetett Rómában Lorenzo Magnifico és Bernardo Ruccellai kíséretében, IV. Sixtus pápa trónra lépése utáni látogatásukkor. Leonardo római utazásainak kérdése nagy jelentőségű életének és művészetének kutatásával kapcsolatban, a feltételezett 1471-es utazáson kívül az 1502-es évekre teszik első római útját⁷. Bernardo Ruccellaival való kapcsolata és a történeti körülmények figyelembevételével azonban azt engedi feltételezni, hogy 1495-ben is Rómában volt, a francia hadjárat alkalmával, Bernardo Ruccellaival, akit a firenzei köztársaság VIII. Károly francia királyhoz küldött követségbe részben Piero Medici restaurálási törekvései ellen, részben a firenzei erődtítmények visszaszerzésének érdekében. Leonardo római-nápolyi utazása ekkor történhetett, amelynek a tervezését kapcsolatba hozzák a Ligny memorandummal. Nemcsak tervezett, hanem végbement utazásról van szó. Azonban ettől függetlenül az Anghirai csata munkálatai megkezdése előtt 1502–1503-ban is számolnak egy római utazásával, amikor szerintem újból tanulmányozhatta azokat a római szobrokat, amelyeket már ismert, úgy mint a monte cavallói Dioskurosokat, a Constantinus bronz kolosszális fejet és töredékeket, a bronz Camillust, és olyan szobrokat is, amelyek azóta kerültek újonnan feltárva a Capitóliumra. Az ismert római magángyűjteményeket is megtekinthette — ahogy ez műveiből kielemezhető. 1499–1500-ban pedig, Milánót elhagyva, Mantuában járt, ahol Mantegna műveit és metszeit behatóan tanulmányozhatta, s amelyek ismerete kimutatható a kartonon.

Michelangelo kartonján⁸ is ugyancsak a monte cavallói Dioskurosok nagyszerű részleteit alkalmazta előképként, és nála is felismerhetők Mantegna metszeteinek részletei.

Az a körülmény, hogy a humanista és történetíró Bernardo Ruccellai és atyja, Giovanni Ruccellai a római antikvitásoknak abban az időben még ritka alapos ismerői, műveikben már kitérnek a római antik szobrok fölemelésére, amelyek Leonardo műveiből is kielemezhetők — többek között a kolosszális Constantinus bronzfejre — és ezenkívül Ruccellai életkörülményei egyes időszakainak Leonardóéival való egybeesése — néhány további problémát vet fel, és olyan következtetésekhez vezet, amelyekkel felelet adható olyan kérdések, kapcsolatok kialakulásának megvilágítására is Leonardónál, amelyekre vonatkozólag megoszlanak a vélemények.

Az egyik ilyen kérdés, hogy már Leonardo milánói áttelepülése Bernardo Ruccellaival kapcsolatos, ő vitte magával, aki akkor Lorenzo Medici megbízásából Lodovico il Morónál Firenze követeként tartózkodott. Nem ez az egyetlen időpont, amikor Leonardo és Bernardo ugyanabban az időben tartózkodik Milánóban.

Bernardo Ruccellai Lorenzo Medici sógora, felesége Nannina Medici, a firenzei Via della Vigna Nuova-n levő Ruccellai palotában, amelyet Leon Battista Alberti tervezett a Ruccellai család számára, dolgozott számukra több művész mellett Verrocchio is, s így vele együtt Leonardo is kapcsolatban lehetett e családdal már korábban is. Bernardo Ruccellai 1471-ben Lorenzo Medicivel és R. Accaiuolival Rómában volt, és ez útja és néhány későbbi tartózkodás alapján írta meg könyvét Róma antikvitásairól atyja, Giovanni Ruccellai nyomdokait követve, aki



3. Leonardo Anghirai csatájának másolata, 1550 k. Firenze, Palazzo Vecchio (azelőtt Uffizi, depot)

1450-es római útjáról írta meg feljegyzéseit fia számára. Mindketten kitérnek a Rómában látható antik szobrok felsorolására,⁹ így már az apa leírja a Laterán melletti bronzszobor töredékeket, a Marcus Aurelius lovasszobrot, a Farkast, azonkívül a monte cavallói szoborcsoportot a folyamistennel együtt, és más szobrokat. Húsz évvel később fia, Bernardo Ruccellai írja meg könyvét ugyanezekről a szobrokról. Bernardo Ruccellai 1482-ben Firenzéből Milánóba megy, majd 1485 után Nápolyba, ugyancsak Lorenzo Medici követeként, ekkor tehát újból alkalma volt Rómán átutazva megtekinteni az antikvitásokat, 1494–95-ben pedig Milánóba, majd Nápolyba, Rómába küldi a Mediciek bukása után a hatalmat átvett csoport, amelyhez Ruccellai is tartozott titkos diplomáciai megbízatások teljesítésére. Nápolyból Rómán keresztül, ahol a francia királlyal tárgyalt, 1495 júliusában tért vissza Firenzébe. A Húszak bizottságának tagjaként jelen volt 1495. július 15-én a Sala del Gran Consiglio, a nagytanács számára való ülésterem tervezési megbeszélésén a Palazzo Vecchióban. Vasari Cronaca életrajzában a jelenlevők közt felsorolja Leonardót és Michelangelót is, amelyet azonban gyakran elvetnek, mert nincs rá írásos adat. A többi, Vasari által felsorolt művész sem lehetett jelen. Elfogadja Leonardo 1495-ös firenzei jelenlétét a Sala del Gran Consiglioval kapcsolatban Réti.¹⁰ Van olyan vélemény, mely szerint a francia csapatokkal érkezett volna Leonardo Milánóból Firenzébe. Sokkal valószínűbb azonban szerintem, hogy Leonardo Ruccellaival érkezett volna, kapcsolatuk megmagyarázza ezt az adatot, és ebből következően más megvilágításban láthatjuk az utat. Leonardónak egy Nápoly–Róma utazásra vonatkozó titkos bejegyzése is ezzel az idővel lehet kapcsolatos. Ha Vasari adata helyes — s ezt most már biztosnak tekintik —,



4. Az Anghirai csata másolata, 16. sz. Firenze, Uffizi. (Azelőtt Casa Horne)



5. Az Anghiari csata, 16. századi itáliai másolat. Firenze, Palazzo Rucellai

a Rucellaival való kapcsolata is néhány problémát új megvilágításba helyez, így témánk szempontjából elsősorban azt, hogy a két csatakarton, a két csatakép freskódíszítési terve a nagy tanács terme számára már ekkor felmerült, s éppen ezért hívhatták meg mind Michelangelót, mind Leonardót a terem tervezési megbeszéléséhez. Mivel a terem még nem volt kész, nem kezdhették meg a munkálatokat. 1503 után, amikor Piero Medici örökös gonfaloniere lett, s Rucellai önkéntes száműzetése előtt még Firenzében volt, felelevenítették a terveket, éppen azért is, mert mindkét művész Firenzében volt ekkor újból.

Leonardónak a Rucellai családdal adatszerűen ki-mutatható kapcsolata, továbbá az időbeli egyezések és körülmények összevetéséből levonható következtetések azt a kérdést vetik fel, hogy a Rucellaiak, akik Róma antikvitásainak abban az időben ritka alapos ismerői voltak, már fiatalkorában felhívhatták figyelmét Róma antik szobrainak tanulmányozására. A Vasari által hangoztatott, de a későbbi kutatók által néha megkérdőjelezett utazása Verrocchióhoz Rómába, a Rucellai kapcsolatok megvizsgálása alapján talán erősebb alátámasztást nyerhet. Lehet valami igazság abban, amit Vasari állít, hogy Leonardo és a római antik művek hatása alatt fordult Verrocchio teljesen a szobrászat felé. A római antikvitásokra pedig a Rucellai család e két kiváló tagja, humanisták és történetírók, akik mindketten könyvet is írtak római művészeti élményeikről, hívhatták fel figyelmüket. Constantinus kolosszális bronz szobrának ismerete a Rucellai-



6. Lorenzo Zacchia: Leonardo csataképe. Rézmetszet, 1558. Bécs, Albertina

ak irodalmi műveiben, Verrocchio és Leonardo képzőművészeti alkotásaiban nem egymástól függetlenül jelennek meg.

Az Anghiari csatával kapcsolatos rajzok közé tartozik a Windsor 12326 rajz, amelyen jobbra egy nagy ló látható, amely maga körül forog felágaskodva, egy másik parányi ló szinte rakétaszerűen kilő, jobbra néhány nagyszerű, brutális, vad lófej, végül a sokat emlegetett ló, oroszlán és üvöltő ember hármassága. Ebben a csoportban az üvöltő férfifej egy mantegnai metszet fejének párdarabja. Leonardónak kifejtett gondolata a háborúról, amelyet pazza bestialissimának (bestiális őrjöngésnek) tekint, itt ez a gondolat közvetlen vízióvá válik. Ez a rajz is és az Anghiari csata karton is azt mutatja, hogy itt egy egészen újszerű tapasztalati és gondolatkor tör utat. Habár az ember a főszereplő, mégis az alakok vad mozgásforgatagában a természeti erők ellenállhatatlan ereje, lobogása kerül kifejezésre. Szakadék választja el Uccello lovas csatájától — amit részben pedig előzménynek lehet tekinteni, még a közös előképekkel kapcsolatosan is —, ahol minden gesztus és póztartás mozdulatlanul van komponálva és perspektivikusan rögzítve. Leonardo mindinkább az erő és mozgás megfontolására, kifejezésére jut, de sohasem távolodik el eredeti és lényegi humanizmusától, bár az elemek mindinkább kozmikusvá válnak nála.



7. Rubens, P. P.: *Harc a zászlóért*. (Leonardo után.) 1606 k. Bécs, Akademie der Bildenden Künste

Ez a Windsor 12326 rajz összefüggésben van a lovakról szóló könyvvel, a karton számára, a Madrid II. kódex említi a könyvlistán, amely az Anghiari csatával volt kapcsolatos. Ezen a rajzon az üvöltő férfifej Mantegna Tengeri istenek harca c. metszete jobb oldalán a lovon ülő, nyitott szájú, üvöltő fejével tökéletes megegyezést mutat. Vonásról-vonásra híven adja vissza a metszeten levő fejet, fordított nézetben. Az Anghiari csata kompozíciójának a hozzá készült és vele kapcsolatos rajzoknak tanulmányozásakor figyelmen kívül maradtak a Mantegna metszetrészletek hatásai. Alaposabb tanulmányozás után megállapítható, hogy Mantegnának több metszetszervet is előképként szolgált Leonardo e művénél, éppen úgy, ahogy Michelangelónak is az ugyanabban az időben ugyancsak a Palazzo Vecchio nagy tanácstermébe tervezett Cascinai csatakartonján is megállapítást nyert a Mantegna metszetszervet előképként való alkalmazása. A Mantegna-motívumok nemcsak formailag, hanem a lelkiségnek, az érzelmeknek az arcon tükröződő és kifejezésre jutó problémájával kapcsolatosan is illető forrássá váltak.

Ezt a fejet a kartonon ilyen formában nem vette fel, hanem a Mantegna-metszet-szerű fejet itt egy másik Mantegna metszetrészlettel helyettesítette, a Sírbatétel János apostolának fejét alkalmazta előképként, amely maga is a Constantinus bronz fej átdolgozása, s amelyet jól mutat az Anghiari csatához készült budapesti harcos fej, előtanulmány rajz.

Az Anghiari csata egyik fő mozzanata már a Királyok imádásán is megtalálható, amely már telve van azokkal a témákkal, melyeket majd később megismétel és kibontakoztat. Ezek közül a legjellemzőbb a harcos jelenet a háttérben, amely az Anghiari csata egyik fő motívumává vált. E viszonylag kevés formának a visszatérése nem az invenció szegénységét mutatja, hanem a jellemző formák legvéglegesebb kifejezésének a végigvételét. Bizonyos korlátozott számú tárgy kutatásával foglalkozott, mindegyikhez hozzáfogott, vázolt, kísérletezett, abbahagyta, újból megfontolta, és kifejezési lehetőségeit váltogatta. Ez vonatkozik a Királyok imádása alakjaira, motívumaira is: baloldalt, a kép szélén benyúlik egy kar — ez egy nagyon fontos válnó motívum —, ez a kar teljes jellegzetességében, tükröképesen tünteti fel a Camillus szobor kezét, karját, kartartását, egészen a könyöknél oválisan rajzolt ruhaujját, és ennek az alaknak a feje pedig az Anghiari csata jobb oldali egyik fejével egyezik meg, a fej azonban a camillusi kéz mellett constantinusi jellegzetességű, amit jól mutat egy későbbi Anghiari-másolat is.

Az 1503 utáni korszakban nemcsak a szarkofágreliéfek alapján jöttek létre Leonardo művei, hanem

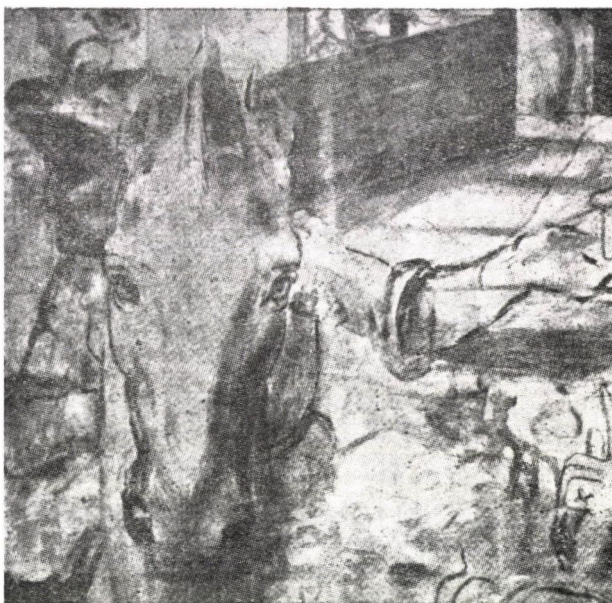


8. Raffaello: Leonardo „prima idea” utáni rajzvázlat részlete. Oxford, Ashmolean Múzeum

ezek mellett, de elsősorban a monumentális római antik szobrok alapján, ahogy ezt az Anghiari csata alakjai és az ehhez készült rajzok is mutatják. A monte cavallói Dioskurosok monumentális szobra szolgáltatta az előképet a lovakhoz és az Anghiari csatához készített rajzokon levő többi lóhoz is, mint amilyen az a windsori rajz, ahol a Mantegna-szerű, tátott szájú alak van, jobbra pedig egy forgó mozgású, lendületes ló szintén a monte cavallói lovat ábrázolja egy jellegzetes nézetben.

Az Anghiari csata alakja fejében a Constantinus szobor feje, ezek mellett a Mantegna-metszetek hatása ismerhető fel.

Második firenzei korszakának ez a fő műve, az Anghiari csata, alkalmat adott arra, hogy visszatérjen ahhoz a problémához, amely gondolkodását húsz évvel korábban már foglalkoztatta a Királyok imádása háttérben. Formafelfogása lényegében nem változott, és az új kompozíció központi csoportjához ugyanazt a fő tervet választotta, amely a Királyok imádásán egy melléktéma, szinte szél-díszítő terv volt: két ágaskodó ló egymással szembeállítva. A korábbi csoport lazább centrifugális mozgását bonyolultabbá, de egyben tömörebbé változtatta. Rámutatnak ezzel kapcsolatban a szarkofágreliéfek mellett Bertoldo reliefjének jelentőségére is. Bertoldónál azonban minden sorban előre haladnak a lovak, fejük nem szegül



9. Részlet a 4. képből

egymással szembe sehol. Ezt a mozdulatot vette át a Phaeton szarkofágról amely azonban a harcoló állatoknál ősi motívum is, a régi magyar művészetben is. A szobrok és a metszetek jelentősége igen fontos itt. A lovak feje a Királyok imádásán egymástól elcsavarodva, az Anghiariin egymással szemben, egymásba harapva van ábrázolva. A monte cavallói Dioskurosok szoborcsoportjának tagjait, a két ló és az emberalakok különböző nézeteit, mozdulatelemeit is megjelenítette, azét a szoborcsoportét, amely sok nézetével, körüljárhatóságával jó mintaképet szolgáltatott. Ennek az antik motívumnak a jellegzetessége a Mantegna-metszetek révén is hatott a további fejlődésre. Az őszeráncolt szemöldökű, kitátott szájú, vad érzelmi kifejezésű fejeket tanulmányozhatta Mantegna metszetein. Leonardónak azon a rajztanulmányán, amelyre ezt a metszetfejet átvitte, az állatfejek kifejezése is szinte az emberi szenvedély hőfokára emelkedik. Leonardo tovább fokozta a már a Mantegna-metszeten is jellegzetesen erős érzelmi kifejezést. A lovak lábának egymásba gabalyodása is a Mantegna-metszetet követi. Az Anghiari kartonnal kapcsolatos rajzok, vázlatok világosan mutatják, hogy Leonardo, Michelangelóval szemben a mozgást mindig plasztikusan megrögzíti, megjelenítő képzelete a szenvedélyes mozdulatvillanásokat és szédületes iramlásokat szinte mozgásukban adta vissza, sok esetben éppen a Mantegna-motívumok tovább fokozásával.

A windsori rajz dühtől eltorzult, jellegzetes markáns vonású arcának teljes pontosságú átvétele világosan mu-



10. Leonardo: Királyok imádása, részlet. Firenze, Uffizi



11. Camillus szobor, részlet. Róma, Palazzo dei Conservatori

tatja a Mantegna-metszetek ihlető hatását Leonardóra: bár ő a modernnek követésével szemben inkább az antikét tartotta dicsérendőnek: „Imitazione delle cose antiche e piu laudabile che quella delle moderne”.

Ebben az esetben a már antik művet feldolgozott Mantegna-motívumokat mintegy természettanulmányként használta fel.

A Tengeri istenek harca (B 18) metszet két másik alakja, a háttérben álló Neptun ismerhető fel Leonardo egy torinói rajzán, a háttal álló ruhátlan harcos előképé-
ként. Ezt a Leonardo-rajzot másolta Raffaello a vatikáni



12. Mantegna: Tengeri istenek harca, részlet, rézmetszet. Budapest, Szépművészeti Múzeum



13. Leonardo: Tanulmányrajz, részlet. Windsor

Stanza della Segnatura mennyezetén levő Salamon ítélete freskójára a hóhér alakjában, ahogy Aldo Bertini katalógusában megállapítja. A Raffaello-freskó alak előképe pedig Fischel szerint a római montecavallói Dioskurosok egyike. Az antik szobor mellett és mintegy azt közvetítve jelenik meg a mantegnai előkép ezen a torinói Leonardo-rajzon. A hátizomrajz pontos és erőteljes kidolgozása nemcsak Leonardo anatómiai tanulmányainak az eredménye, hanem a Mantegna-metszet alak és a római szobor tanulmányozásának is. Jóformán vonásról-vonásra való megegyezés látható: az antik szobor ebben az esetben is segítette a természettanulmányt az emberi test anatómiájához, annak művészeti visszaadásához.

Ezen a művén, az Anghiari csatán a leonardói két fő típus egyike, a heroikus harcos típusa majdnem karikatúrai hangsúllyal jelenik meg. Korábbi rajzain a harcos fejek klasszikusabbak. Ez az a típus, mely visszamegy legkorábbi firenzei éveire, egész életét végigkíséri, és megmutatja azt az előképet, mely az ilyen jellegű típust ihlette, a bronz Constantinus fejet. Mantegna Szent János profilja a Sirbatétel metszetén paralel Leonardo üvöltő harcos fejeivel, az összevetések alapján világossá válik ennek a mantegnai fejnek is a bronz Constantinus fejről való származása.¹¹ Mantegnánál azonban Donatello megfogalmazásban és az antik szobor közvetlen tanulmányozásán keresztül is. Ez az a fej, mely Donatello óta erős hatással volt az olasz reneszánsz művészet monumentalitásának kialakulására, de eddig ilyen világosan nem mutatkozott meg az előképi jelentősége az összevetések, motívumok, analógiák egymáshoz viszonyítása alapján.

Az Anghiari csatához készült vázlatokhoz tartozik egy vad, fűjtató, lihegő löfej is, formájában természet-



14. Constantinus kolosszális bronzportréja.
Róma, Palazzo dei Conservatori



15. Leonardo: Harcos fantasztikus vértetben.
London, British Múzeum

tanulmánnyal összekomponált feldolgozása a monte cavallói Dioskurosok csoportja egyik lófejének.

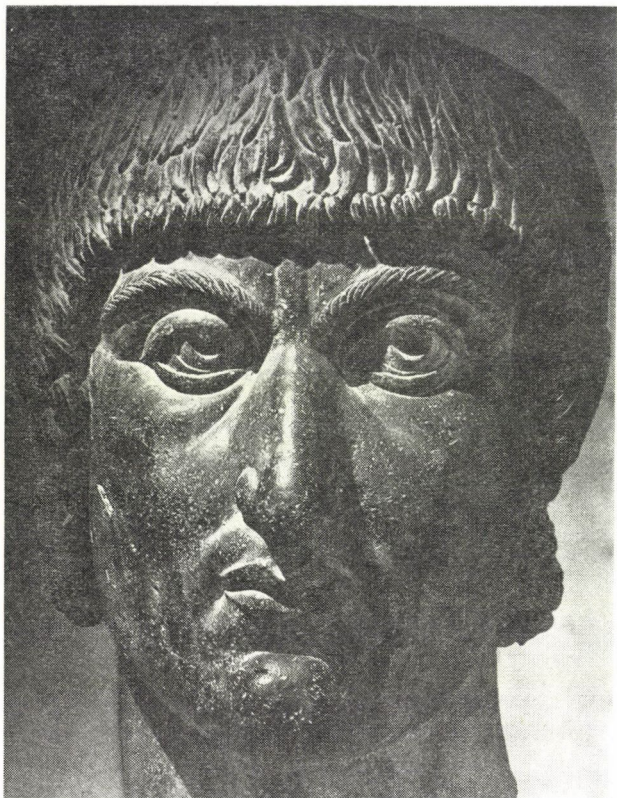
Az Anghiari csata kompozíciójának rekonstruálásához Rubens másolata és a Rucellai-gyűjteményben levő másolatok adják a legjobb támpontot — a kísérleti táblácska mellett. Rubens a kép tartalmát és jelentését egész nagyszerűségében, súlyában és féktelen harci dühében rendkívüli kifejező erővel adta vissza.

A Palazzo Rucellaiban levő másolat, amely jóformán az eredetivel egyidőben készült és közvetlenül a fal-festmény után, nagy jelentőségű Leonardo eredetijének a visszaadásában. A másoló a Leonardótól befejezetlenül hagyott részeket nem festette meg. Kétségtelen, hogy Leonardo stílusa nem volt ismeretlen a másoló számára, de az ő saját kifejező ereje nem eléggé erőteljes, miáltal a kompozíció természetesen sokat veszített félelmességéből — amit Rubens olyan nagyszerűen adott vissza. Mind a kettő rendkívül fontos a rekonstrukcióhoz, összevetve mindkettőn jól felismerhető a kettős, párhuzamosan álló monte cavallói lovak ábrázolása, beállítása, Leonardo munkája így nem tűnt el a művészet számára, s az előképek is jól kielemezhetők belőlük.

Leonardónak az 1503 után Firenzében készített művein Róma városi antik művészettel való közvetlen kapcsolódást lát az újabb kutatás, elsősorban szarkofág-reliefekkel kapcsolatban, amelyek abban az időben Rómában voltak¹². Az Anghiari csata is e művei sorába tartozik, egy Phaeton-szarkofágra mutatnak rá előképként, amely abban az időben Rómában volt, az Ara Coeli templom lépcsőjénél. Rendkívül érdekes probléma, hogy miért tagadják sokan, hogy Leonardo az antikvitás műveiből inspirációt nyert, és amennyiben meg is látják ezt, a



16. Verrocchio: Colleoni, részlet. Velence



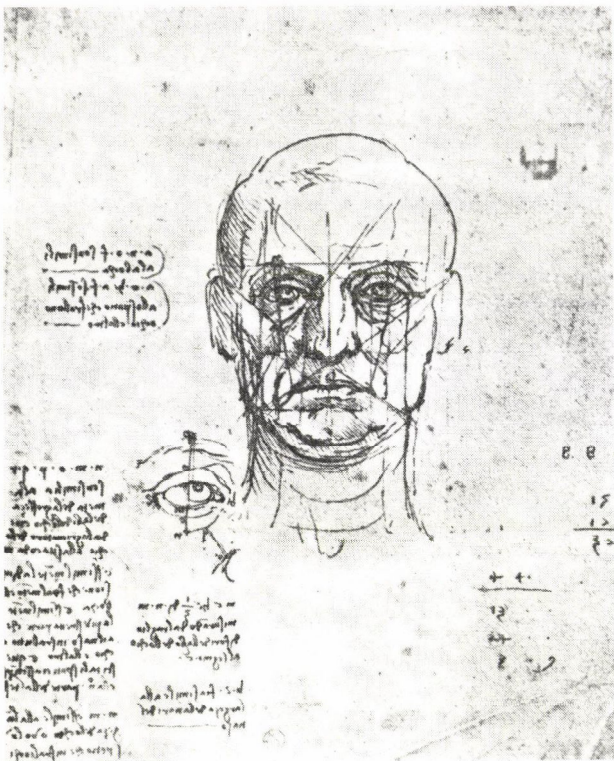
17. Constantinus szobor részlete



19. Leonardo: Harcos fejek. Budapest, Szépművészeti Múzeum

módot, ahogyan Leonardo azt alkalmazza, antiklasszikusnak tekintik. Rámutatnak, hogy két típusfej végigkíséri egész munkásságát, egy határozott arcélű férfifej és egy klasszikus szépségű ifjú feje. A két típusfej megformáltságában az egyiknél hellenisztikus jellegű görög fejet látnak, de nem konkrétan megnevezett antik inspiráció alapján, az ún. római jellegű fejnél azt vetik fel, hogy egy római császárportré után, talán Galba valamelyik pénze alapján jött létre.

A két fejtípus eredetének megállapítása nemcsak jellegében, hanem konkrét előképek vizsgálata alapján más eredményre is kellett, hogy vezessen. Az ún. harcos típusú fejek sorát a londoni British Múzeumban levő, harcos fejről készített rajz nyitja meg Leonardónál, melyet 1470 körülre datálnak. Ebbé a sorozatba tartozik korai rajzai közül több windsori rajza, a levélkoszorús imperátor, s később az Anghiari csatához készült budapesti harcos fejek rajzai, ugyancsak ehhez kapcsolódik egy windsori profil harcos fej (12'599), amelyen egy ifjú profiljának körvonala is rajta van. Ugyancsak a harcos fejek sorába utalják az 1510 körüli szép profilú windsori 12'556 rajzot. Mindezeknél hangsúlyozzák az antik jeleget, a római császárportrék karakterének jellegét.



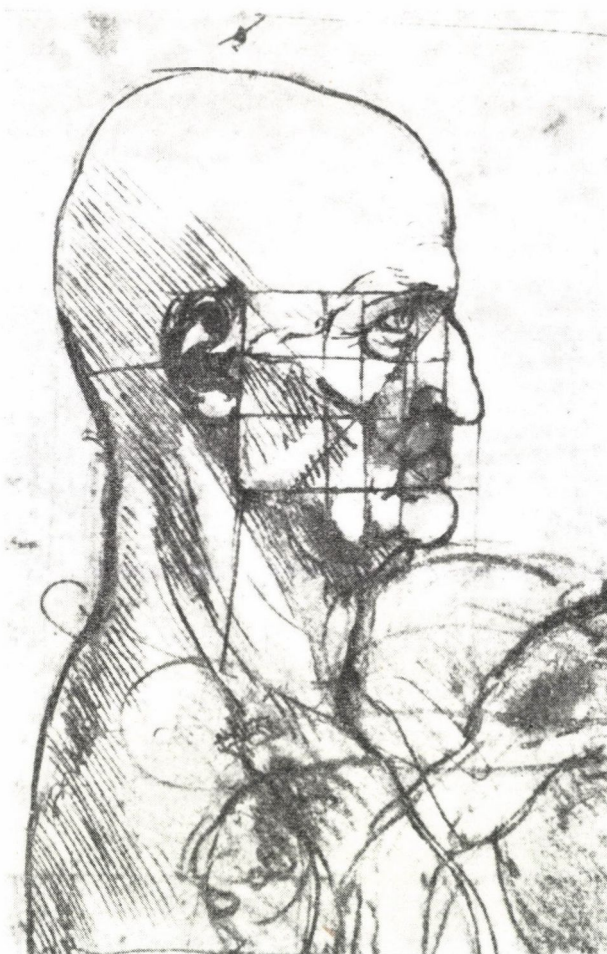
18. Leonardo: Arányossági tanulmányrajz. Torino



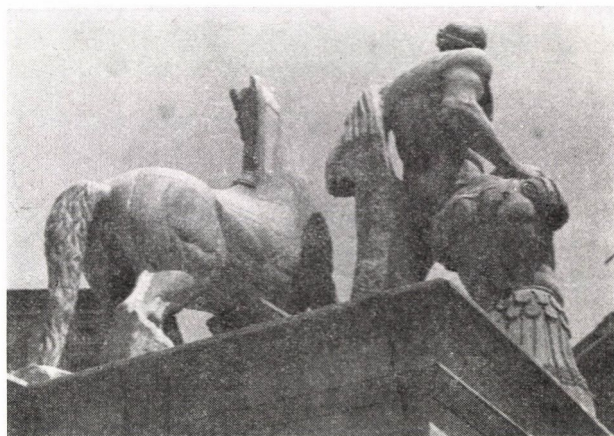
20. Mantegna: Sirbatétel, rézmetszet. Budapest, Szépművészeti Múzeum



21. Leonardo: Harcos fej.
Budapest, Szépművészeti Múzeum



23. Leonardo: Harcos feje az Anghiari csatához.
Velence, Galleria dell' Accademia

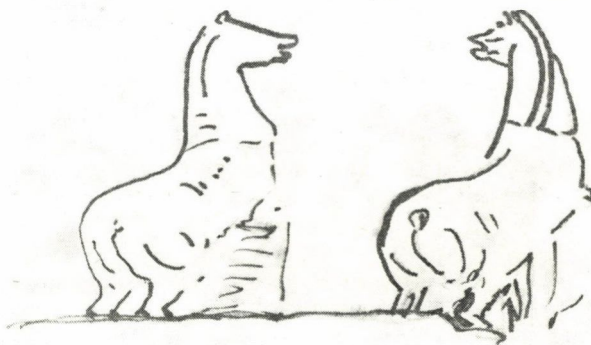


24. Monte Cavallói Dioskurosok

Az összevetések, analógiák, motívumok alapos vizsgálata alapján megmutatkozik, hogy ennél a fejtípusnál is monumentális antik szobor volt az ihlető előkép, mint a párdarabnál, az ifjú fej típusánál. Ezt az előképet Constantinus kolosszális bronzportréjában lehet kimutatni. Ez a fej a kevés számú antik szobor közé tartozik, amelyek sohasem voltak a föld alatt, a romok között láthatóak voltak a késő antikvitás óta. Lényeges impulzust azonban csak akkor adtak a reneszánsz művészet számára, amikor 1471-ben a Laterán mellől átvitték a Capitóliumra. Constantinus bronzportréjából lehet elvonatkoztatni az arányokat, ahogy azután Leonardo szépségideáljának megfelelően kiigazította vagy eltorzította az erőteljesebb kifejezés irányában, kiszámította és



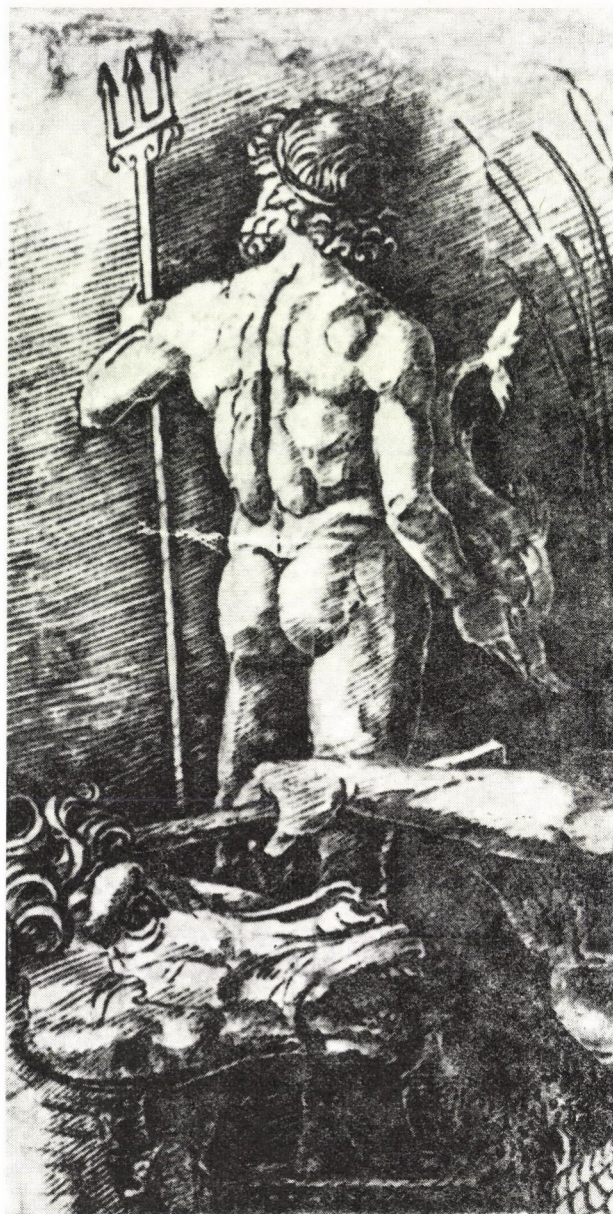
25. Körvonalrajz az Anghiari Csátáról



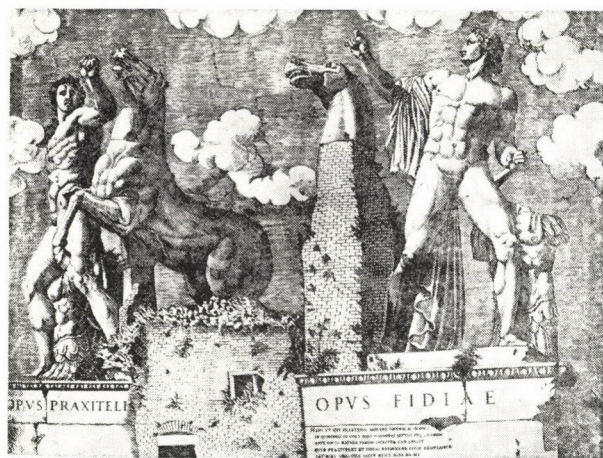
26. Körvonalrajz a Monte Cavallói
Dioskurosokat ábrázoló Lafreri-metszet után



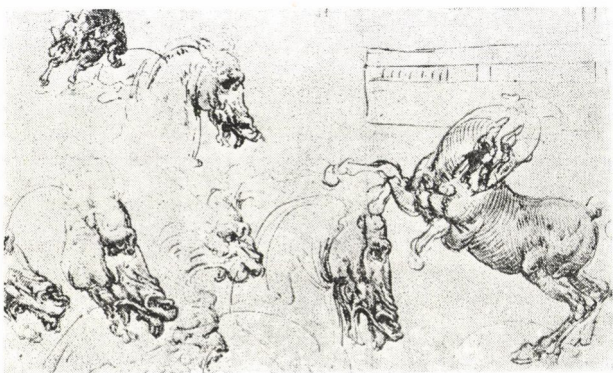
27. Leonardo: Királyok imádása, részlet.
Firenze, Uffizi



30. Mantegna: Tengeri istenek harca, részlet, Neptun.
Rézmetszet



28. A Lafreri: Monte Cavallói Dioskuroszok, rézmetszet



29. Leonardo: Tanulmányrajz, Windsor

empirikusan is kitapasztalta a síkban ábrázolt profil fej törvényszerűségeit. Leonardo feltételezett római útján nyerhette az ihlető ösztönzést a kolosszális bronzfejből, ugyanannak az egy fejnek különböző nézeteiből, profilból, szemből, félprofilból, háromnegyed szembenézetből tanulmányozva annak sémáját, típusát, arányait, plasztikáját, anatómiáját, rövidülését, térbehelyezését. Így alkotta meg jellegzetes fejeinek, profiljainak, kifejező harcos ábrázolásainak sorozatát. A fejet ekkoriban közelről lehetett tanulmányozni, mivel IV. Sixtus adományaként 1471-ben a régi konzervátori palota portikusza előtt, a földön, alacsony oszlopon volt fölállítva.

Az Anghiari csatán a Leonardói két fő típus egyike, a heroikus harcos típusa erőteljes kifejezéssel jelenik meg. A budapesti vörös kréta fej egyike a kevés számú ifjú alakban ábrázolt harcos fejnek. Lélektani kifejezésben a legerőteljesebbek közé tartozik, a fekete rajzon levő alsó profilfej pedig nagyon tisztán mutatja az összefüggést a Constantinus profillal.

A Constantinus bronz kolosszusfej profilnézetben összevetve Leonardo ún. öreg harcos fejjel és az ún. római jellegű rajzaival és a Verrocchio Colleoni-jával, világosan megmutatkozik előképként. A British Múzeum rajzának típusa a lebiggyesztett szájjal, az erősen hangsúlyozott sással és az összeráncolt szemöldökkel, körvonalaiban, jellegzetes formáiban teljesen megegyező az előképpel. A ráncok, a bemélyedések ugyanott találhatók, s amennyiben elmélyít egyes vonásokat, vagy határozott vonalakkal összehúzza, kialakul a leonardói fejek alaptípusa. A profilos British múzeumi rajznál a vállára eső félhosszú, hullámos haj rajzolata is teljesen megegyező a bronz Constantinus fejével. Ez a rajz, melyet a Verrocchio-műhely elvesztett Dareios-reliefjével hoznak kapcsolatba, s éppen emiatt felismerhetőnek találták mindig a fémes, szoborszerű jelleget rajta, igen közeli rokonságot mutat az antik bronzfejjel. Leonardo, bár alaptípusaiban mindig megtartotta ezt a megfogalmazást, kifejezetten és részleteiben rendkívüli változatosságot fejtett ki, s kifejezésben az érzelmek legszélső határáig elment az üvöltő harcos fejeiben. Az előkép megállapításánál annak a felmutatása a célunk, hogy ilyen szuggesztív erejű fejek ábrázolási megalkotása nem alapulhatott lapos pénzeken, reliefeken, hanem monumentális, plasztikus, jól kidolgozott, erőteljes antik fej szolgáltathatta csak az előképet.

A Constantinus jellegű rajzokon, melyek korai rajzaitól kezdve végigkísérik egész munkásságát az Anghiari ragyogóan szenvedélyes budapesti fejekig, és az 1510 körüli (Windsor, 12'556) gyönyörű profilrajzig, amelyet az antik által inspiráltnak tekintenek, szerintem mindig meg-



31. Leonardo: Tanulmányrajz, háttakt. Torino



32. Raffaello: Salamon Ítélete, részlet. Róma, Vatikán

találhatók a Constantinus bronz szobráról absztrahált jellegzetességek, alapformájukban. Ezeket a profilrajzokat összevetve nemcsak a Constantinus portré profiljával, hanem Mantegna és Michelangelo profilábrázolásokkal — az összevetések alapján világossá válik mindegyiknél a közös előkép és az egymás művészetével való különlegesen finom és bonyolult kapcsolat is. Ez a késői Leonardo-rajz mintegy Michelangelo Dávidját is magába foglalja a Constantinus mellett, mint ahogy a Dávid megformálásába is belejátszottak a közvetlenül tanulmányozott antik szobrok, a monte cavallói Dioskurosok és a Constantinus fej, a Mantegna-metszetek és az általa régebben látott Leonardo-műveknek az emléke is.

Leonardo Trattatójában a csatát vesztettekről írt sorait teljesen megvalósította a budapesti harcos fejek-



33. Phaeton szarkofág, részlet. Firenze, Uffizi

ben, nem ugyan a csatavesztés, hanem a küzdelem elszántságának érzékeltetésére, s ez a leírás is rávilágít, hogy a Constantinus bronz fej is alapul szolgált. „... homlokuk fájdalmas ráncokba gyűrődik, orruk két oldalán is legyen néhány ránc, melyek az orrcimpától indulnak ki, és a szemzughoz futnak, az orrcimpák felhúzódnak, így keletkeznek ezek a redők.”

A másolatokon a harcos fejek összehasonlítása Leonardo rajzaival megmutatja, hogy milyen változáson ment át az eredeti a másolók keze alatt. A másolatok az Uffiziből és a Casa Horne – Firenzei másolatok részletei érdekesen felvillantják az eredeti hasonlóságot a Királyok imádása egyik alakjával, azzal, amelyiknek a keze meg egyezik a Camillus szobor kezével, jobbra benyúlva a képbe, feje pedig kissé a Constantinus bronz profilhoz hasonló. Ebből alakul ki azután a kép, ahogy a budapesti rajzokon látható. A másolók azután újra visszatérnek a Királyok imádása-szerű megoldásra. Talán egy olyan változatot is másoltak, ami Leonardónak még egy korábbi megoldása volt, egy olyan, ami még nagyon közel van, vagy újból közel van a Királyok imádása fejéhez.

A legnagyobb és legkésőbbi Anghiari csata másolatokat a későbbi időben Rubens készítette nagyszerű krétarajzán, 1605-ben. Felismerte azokban a lovakban a montecavallói Dioskurosok szoborcsoportjának nagyszabású, teremtmény módra való felhasználását, s talán ez vezette ahhoz, hogy saját festményein monumentálisan, de formailag kompozicionálisan, azonban attól teljesen különböző módon, szintén ezt a szoborcsoportot használja fel Dioskurosokként, a Leukippos lányai elrablásának és a Szent György festménye lovasainál.

Felmerült az irodalomban, hogy Rubens a Zacchia metszetből indult-e ki, vagy Leonardo saját kísérleti táblácskájából.¹³ Ezt láthatta volna Rubens 1600-ban

vagy 1603-ban Firenzében. Ugyanezt a táblát alkalmazta Zacchia 1558-ban, ennek egy részét eltakarta a keretezés, és Rubens azért változtatta meg a szélső részeket másolatán. Leonardo csataképe nem maradt fenn, kartonja is elveszett, a falra átvitt részt pedig Vasari elfedette, amikor a saját freskóit festette később ott. Csak másolatokból, metszetekből, a hozzá készült tanulmányrajzokból ismerjük. Az egyik korabeli változatot legutóbb Pedretti mint Leonardo kísérleti tábláját határozta meg. A másolatok közül elsősorban Rubens gyönyörű, nagyszabású krétarajzából nyerünk élményszerű ismeretet a kompozícióról. A kompozíció témája az Anghiari csata, ez az 1440. június 29-iki győzelemre vonatkozott, a firenzeiek és a pápai seregek győzelmére, akiket Gian Paolo Orsini vezetett a milánóiak csapata fölött, Niccolò Piccinino vezetésével. A csatát, mely egy híd birtokáért folyt, estefelé a váratlanul megérkező firenzei lovascsapat rohamtámadása döntötte el. A küzdelem kedvező kimenetelét



34. Leonardo: Neptun rajz, Windsor, Royal Library



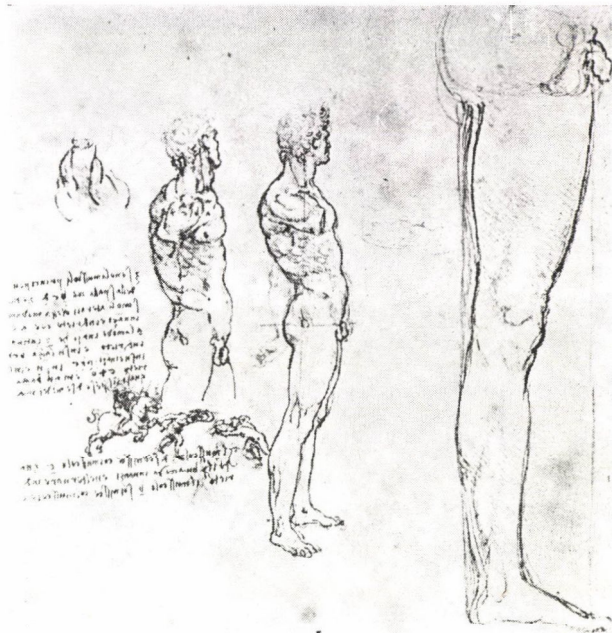
35. Monte Cavallói Dioskurosok

Scarampi patriarcha egy vízió segítségével előre megjósolta.

Leonardo stucco alapra szándékozott festeni, ahogy Plinius leírta. Készített egy táblára egy kísérletet, és az eredményt bátorítónak találta, miután kiszámította, hogy egy szénszerpenyő hevével hogyan melegítse, szárítsa ki. A kísérlet sikerült is, de a falra felrakott festéket, melyhez kötőanyagul desztillált dióolajat használt, széntüzet gyújtva kiszáritotta, és a felső széleken a festék vékonyává vált, s lecsurgott. 1506 márciusában azután a munkát abbahagyta.

Ahogy Leonardo egész munkásságában, amelyben eddig oly kevés antik elemet láttak, úgy az Anghiari csatánál is azt találjuk, hogy mindazon szobrok tanulmányozásának hatása felismerhető benne, amelyek nyilvánosan láthatóak voltak Rómában, a romok között, de a föld felett, mint például a monte cavallói Dioskurosok, a bronz Constantinus fej, amely a Camillus szoborral együtt legnagyobb hatással éppen Leonardo művészetében jelenik meg a Capitóliumra való átvitelük után. A természetben megfigyelték mellett elsősorban a római antik monumentális szobrokból nyerte a művészetéhez inspiráló hatásokat, a Constantinus bronz kolosszus szobornak a vonatkozásában. Leonardo módszerére vonatkozóan megállapíthatjuk, hogy a természet tanulmányozása mellett, az eleven modellek mellett az antik szobrok tanulmányozása kiugróan megmutatkozik, és igen érdekes, hogy a különböző fejek ugyanazon antik szobor után keletkezettnek tűnnek. Erre vonatkozólag igen figyelemreméltó Meller Péter (Master Drawings 1974/3) észrevétele, hogy ugyanazt a modellt ismeri fel a különböző alakokhoz. Leonardo budapesti fejeinél rámutat, hogy ugyanaz a modell az alapja az öreg és a fiatal fejeknek. Ezzel alátámasztja azt a vélekedésemet is, hogy ugyanazt az antik szobrot alkalmazta alapmodellként az öreg és a fiatal fejekhez a csatakartonhoz készült budapesti rajzokon, és a különböző változtatásokat annak alapján végezte el — a bronz Constantin fej alapján —, és a természeti modellnél ugyanígy járt el és erre vonatkoztatta.

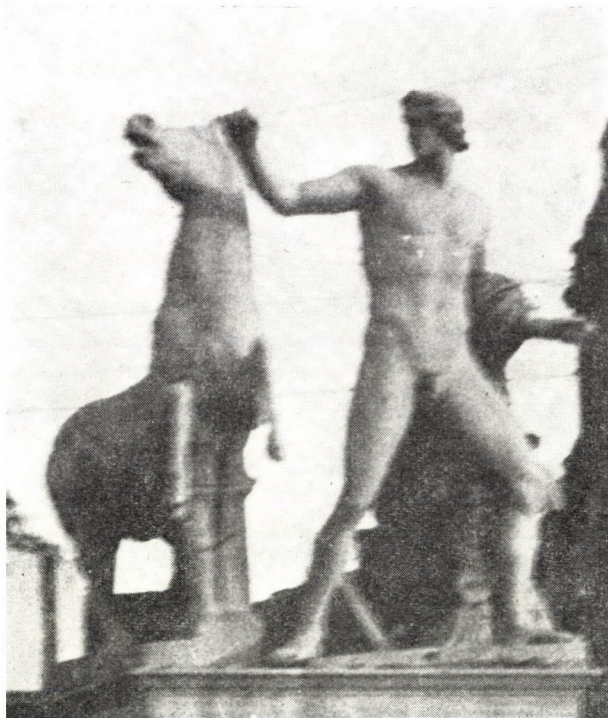
Leonardo zsenialitása az újonnan alkotott harmadik ló figurájában is érvényesül. Nem mutat mást, mint erős



37. Leonardo: Tanulmányrajz Windsor

rövidülésben egy kitátott szájú lófejet. A benyomás azonban olyan szuggesztív, hogy gondolkodásra készítet a valósággal való kapcsolatának a minőségéről. Valóban csodálatos, hogy ilyen nehéz kompozicionális körülmények között, három ló hallatlanul magába zárt csoportját utólag teljes értékű negyedikkel gazdagítani — ahogy erre Suter is rámutat. Ezt a lófejet tovább vizsgálva arra a megállapításra jutottam, hogy teljes egészében a monte cavallói Dioskurosok egy lóva fejének a hatása alatt jött létre, és Leonardo műve e részletének ismerete a későbbiekben is nagy hatással érezte erejét mind a lovasábrázolásokban, mind akkor, amikor az antik szoborcsoport tárgyilagos visszaadására törekedtek a művészek. A beállításban a Leonardótól először megvalósítottat alkalmazták, mint például Raffaello a Galatea diadala kompozíciójában és Lafreri a monte cavallói szoborcsoport visszaadásában.

Leonardo Harc a zászlókért és Michelangelo Fürdő katonák-já annak ellenére, hogy fragmentumok, mégis önmagukban zárt, önálló, egész kompozíciók. Annak a csatakompozíció-sorozatnak részei, amelyek a demokratisz Pirenze tanácstermének falait voltak hivatva díszí-



36. Monte cavallói Dioskurosok.
Róma, Piazza Quirinale



38. Anghiari csata részlete



39. Raffaello-Raimondi: *Galatea diadala*, részlet, rézmetszet

teni. Wilde a két kompozíció helyének azonosításával foglalkozott, következtetései szerint az Anghiari csata a Gonfaloniere helyétől jobbra, a téglalap alakú területen, a Sala keleti falánál kapott helyet. Ez az ülőhely a falat két tetemes méretű és azonos formájú egyenlő részre osztotta (Leonardo helye a szemlélő nézőpontja szerint jobbra volt). A baloldali területet Michelangelo számára tartották fenn. Ez az elrendezés megegyezik Neufeld kifejtésével, hogy a fő mozgás jobbról-balra irányult: a szándék az volt, hogy a szemét a Gonfaloniere helye irányába vezesse, a fal központja felé.

Wilde konklúziója megegyezik Neufeld rekonstrukciójával. Leonardo e műve rekonstruálásához rendkívül fontosak a korabeli másolatok az Anghiari csata Harc a zászlóért kompozíciójáról. Leonardo szellemét Rubens másolatából ismerhetjük meg leginkább (1. kép. Rubens, P. P. Harc a zászlóért, Leonardo utáni másolat. Párizs, Louvre, krétarajz. 452 × 637 mm.). Ez után készült Edelinc metszete. Rubens 1600–1606 közötti itáliai útján keletkezett, Leonardo kísérleti táblája után. 1608-ban Antwerpenbe vitte, és ott keletkezett valószínűleg még két műhelyreplika. Később átdolgozta rajzát, erősebb zárt-ságot adott a csoportnak, és a mozgás koncentráltabb lett. A baloldali ló fejét törölte. Későbbi festményben is kivitelezte, jellegzetes vörös színadásban. Feltételezik, hogy Rubens ismerhette a Louvre zászlótartóról készült rajzmásolatát. Rubens kardot mutat csatabárd helyett, míg a Zacchia-metszeten csatabárd van a jobbról a második lovas felemelt karjánál, ez a helyettesítés jobban megfelel Vasari leírásának is (kivont kardok). Ennek a lovasnak a fejedője is hasonlóan Rubens intenciója: nem egyezik meg sem Zacchia metszetének a fejedőjével, sem a többi másolat fantasztikus sisakjával. Az ő rajzán is mindazonáltal, mint Zacchia metszetén, nincs tör a kezében annak a katonának, amelyik ellenfelével küzd a földön, és nincs feje a lónak a csatajelenet legszélén. A jellemző egyéni változtatásokat a dráma fokozására csinálta, habár néhány részletben illogikusnak tűnik is egyesek szerint. A jobb szélső lovas kezében levő nyél vége már nem az ő saját lándzsájának a nyele Rubens rajzán, hanem a zászlórúdnak a csúcsa, a lándzsahegynek pedig nincs többé funkciója a támadásban.

Rubens, P. P.: Leonardo Harc a zászlóért c. művének másolata. Bécs Akademie der Bildenden Künste. 85 × 116 cm. vászon, olaj. 7. kép. A bécsi festmény ragyogó összefoglalása Rubens vizsgálatainak, saját rajza után változtatásokat vitt végbe a festmény kompozícióján. Az illogikus lándzsahegyet itt elhagyta. Phaeton zuhanása c. festményén majdnem változatlanul felhasználta a remítő lovak rohanását. Több művén is érezhető Leonardo hatása, de legerősebben az Amazonok csatája (München, Alte Pinakothek) c. művében tűnik ki.

2. kép. Harc a zászlóért. (A kísérleti tábla fragmentuma). 1503–4. k. Olaj, fatáblán, 85 × 115 cm. München. Azelőtt Nápolyban a Doria d'Angri hercegi gyűjteményben. Volt egy táblája Leonardónak, amelyen kikísérletezte a falfestményt, amelyet stucco alapra szándékozott festeni, ahogy Plinius leírta. Az eredményt biztatónak találta, miután kiszárította egy szénerspernyő hevével. Szerencsétlenségére, amikor a falfestményen ugyanazt elvégezte, az alsó részek kiszáradtak, de a festék felül megolvadt, és kissé megrongálódott. Pedretti rámutat, hogy a Doria-festmény volt ez a kísérleti tábla, mutatva, hogy jobbról jön a fény a képen, felfokozza a lovak ágaskodó mozgásának erejét és a milánói lovasok égő, lángoló arcát. A firenzei lovasok arca árnyékban marad, és csak visszaverődő fénnel van meghatározva. Vasari leírása a leonardói kompozícióról Leonardo három művére támaszkodik, amelyek akkor még megvoltak az Anghiari csatáról: ezek 1. a kísérleti tábla, 2. a karton, a középső csoporttal és 3. a falfestmény töredéke.

3. kép. 16. századi másolat az Anghiari csatáról. (Firenze, Uffizi, azelőtt Palazzo Vecchio.) Olaj, fatáblán. 151 × 213 cm. Befejezetlen állapotban levő jó másolat a freskó Vasari általi 1557-es megsemmisítése előtti időből. Pedretti (1973) szerint másolat a kísérleti tábláról. Suter figyelt fel először erre a másolatra (Burlington Magazine 55. k. 1929 és Suter 1937 22. o.) Zeffiri 17. századi inventárjában Leonardo eredeti műveként szerepelt. Milanesi emelte ki a feledésből, és „Copia non finita”-ként vezette be az irodalomba.



40. Részlet a 28. képből

4. kép. Anghiari csata. Ismeretlen 16. századi itáliai mester műve. Firenze, Uffizi (azelőtt Casa Horne, Firenze). Ez a másolat a falfestmény után készült. Egy további replikája a Timbal-gyűjteményben volt. Haussoullier metszeteinek lényegében erre kellett visszamenni. Az összevetések mutatják, hogy milyen változásokon ment át az eredeti a másolók kezén.

5. kép. Harc a zászlóért. Firenze, Palazzo Rucellai. Abból az időből származik gyakorlatilag, mint az eredeti, és közvetlenül a falfestmény után készült; nagy jelentősége van az eredeti hű visszaadásának megismerésére vonatkozólag. A másoló a Leonardótól befejezetlenül hagyott helyeket nem vitelezte ki: a képet a saját kifejezési képességei szerint adta vissza, amiáltal az a nagyszerűség, amit Rubens olyan messzemenően adott vissza, elveszett. Nagyon megközelíti a Dorai-változatot, és az egyik leg-hűbb másolatnak tekinthető. (O. Kurz, *An Early Copy of the Battle of Anghiari*, *Raccolta incisa*, XIX, 1962., Pedretti, C., *Leonardo da Vinci Inedito*. Firenze, 1968. 83)

Az Uffizi festmény-másolat, a Doria-változat és a Palazzo Rucellai rajza mutatják jobbra a lovast, amelyet Leonardo sziluettben, befejezetlenül hagyott. A kartonról csak egy eredeti fragmentumot ismerünk, az Oxford, Ashmolean Múzeumban, amelyet néhányan erősen átdolgozott eredetinek tekintenek, néhányan pedig régi másolatnak.

Az Uffizi rajz, amelyet régebben a Rucellai másolatnak tekintettek, csak egy derivátum erről a Palazzo Rucellaiban levő rajzról, és mint olyan, nem tekinthető független bizonyítéknak. Az Etruria pittrice metszete is a Rucellai rajz után keletkezett, Firenze 179., I. k. XXIX. tábla.: „Gruppo di soldati a cavallo che combattono. Diegno antico cavato dal cartone di Leonardo da Vinci fatto per la sala del Consiglio ed esistente in Casa Rucellai. (Suter, 1937, 29., 36 jegyz.)

6. kép. Lorenzo Zacchia: Leonardo Harc a zászlóért c. kísérleti táblájának 1540 körül készült másolatáról készített metszete. Bécs, Albertina.

Zacchia metszetére először Milanesi mutatott rá. A metszet felirata: „EX TABELLA PROPRIA LEONARDI VINCII MANU PICTA OPUS SUMPTUM A LAURENTIO ZACCHIA LUCENSI AB EODEMQUE NUNC EXCUSSUM 1558 IZ”. Zacchia tehát abban az évben, amikor Leonardo befejezetlen műve a pusztulásnak lett kiszolgáltatva, készítette el metszetét egy általa készített másolatról, amelyet Leonardo sajátkezü táblájáról készített. Zacchia másolata 1540 és 50 közt készíthetett. A „NUNC” arra utal, hogy a másolat és a metszet közt néhány év eltelt, másrészt Zacchia, aki 1524-ben született, legkorábban 16 éves korában készíthette a másolatot. Még a 17. század elején is megvolt Leonardo táblája. Rubens is másolta azt. Rubens Louvre-beli rajza szoros rokonságot mutat Zacchia metszetében (Suter, Held, Müller Hofstaede szerint). Zacchia metszete lett volna a Rubens által használt minta. A különbségek azonban azt mutatják, hogy Rubens az Experimentiertafelt maga is lerajzolta, amelyet azonban közben egy rámaival láttak el. A ráma körös-körül a képmezőnek egy széles sávját eltakarta, csak ezáltal világosodnak meg az eltérések, így a jobbról a második lovasnál a csatabárdos jobb kar hiánya és a megváltoztatott fejfedő, mivel a sisakból Rubensnél turbán lett. Így Zacchia metszete a tárgyát, Rubens pedig Leonardo kompozíciójának a szellemét adta hűen vissza. A kettőből együtt lehet Leonardo képtáblájáról hű képet kapni.

8. kép. Raffaello rajza Leonardo Harc a zászlóért „prima idéa”-ja után részlet. Oxford, Ashmolean Múzeum.

Ez a rajz még a karton elkészülte és a kísérleti tábla elkészülte előtti időben, Leonardo korai rajza után keletkezett. A motívumok később megváltozva jelennek meg. Raffaello lovas csoportja Leonardónak egy elveszett eredetije után készült, arra utal a háttal álló ló, amely Leonardónak egy windsori rajzán is szerepel, és megerősíti azt, hogy Raffaellónak közvetlen ismerete volt Leonardo rajzairól.

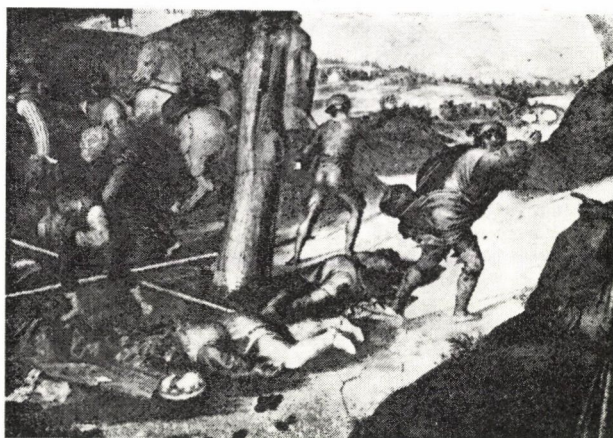
A másolatok, rajzok, a metszetek alakjainak vizsgálata egymástól való eltérései, egymással való hasonlósága



41. Raffaello-Raimandi: Galatea diadala

alapján képet nyerhetünk Leonardo kompozíciójáról, s mind e vizsgálódások megerősítik az antik modellek, előképek tanulmányozásának inspiratív erejét.

Pogány-Balás Edit



42. A. del Sarto: San Filippo Benini

JEGYZETEK

1 Irodalom az Anghiari csatához (Az „Anghiari csata” irodalma: Isermeyer, A. Chr.: *Die Arbeiten Leonardos und Michelangelos für den Grossen Ratsaal in Florenz*. In: *Studien zur Toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich*. Prestel-Verlag München. 1965. 83–100. addigi irodalommal.; — Pomilio, Mario — *Ottino della Chiesa*, Angelo: *L'Opera Completa di Leonardo pittore*.

Rizzoli, Milano 1967. 106. Nr. 33.; — Clark, K.: Leonardo and the Antique. Leonardo's Legacy. Berkeley—Los Angeles. 1969. 14.; Pedretti, C.: Leonardo, a study in Chronology and Style. Thames and Hudson. London. 1973.; Rosci, Marco: The Hidden Leonardo. Phaidon Press Ltd. Oxford 1978. — Réti, L.: Leonardo. Frankfurt am Main. 1974. Pedretti, C.: Leonardo da Vinci Inedito. 1968.; Gould, C.: Leonardo's great battle-piece. Art Bulletin XXXI, 1949. 170.; K. Müller-Hofstede: An Early Rubens Conversion of St Paul. The Beginning of his Preoccupation with Leonardo's Battle of Anghiari. Burlington Magazine, CVI. 1964. 95. Suter, K. F.: A copy in colour by Rubens of Leonardo's Battle of Anghiari. Burlington Magazine, LV. 1929. 181.; Suter, K. F.: Das Rätsel von Leonardos Schlachtenbild, Strassburg. 1937. Wilde, J.: The Hall of the great council of Florence. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, VII. 1944. 65. Wilde, J.: Michelangelo and Leonardo. Burlington Magazine, XCV. 1953. 65.

2 Leonardo da Vinci: Trattato della pittura 148. (Ford.: Hekler, A. Leonardo da Vinci. Budapest, 1927. 122.

3 Vasari—Milanesi IV. 41.

4 Clark, Antique. 14.

5 Pogány-Balás, E.: Mantegna-metszetek hatása Leonardo-rajzokra. A Szépművészeti Múzeum Közleményei, Nr. 37. Budapest. 1971. 25, 100.

6 Réti, L. 50.: A Madrid Codex II F. 1 r. leírása a viharról: „a di 4 di giugno 1505 in venerdì al tacco delle ore 13 cominciar a colorire in palazzo: nel qual punto di posare il pennello si quasto il tempo e sono a banco, chiamando l'omini a ragione. Il cartone si straccio, l'acqua che si portava: e subito si guasto il tempo e piovve insino a sera acqua grandissima e stette il tempo come notte.” Brizio rámutat, hogy Leonardo mindinkább az erő és mozgás megfontolására jut, de sohasem távolodik el az eredeti humanizmustól, bár az elemek mindinkább kozmikusá válnak nála. Ennek a lapnak a leírása mást jelent, mint ahogy eddig tartották. Mint egy szokatlan meteorológiai eseményt jegyzi fel: mindinkább rosszra fordult az idő és eső esett, vihar volt, mintha éjszaka lett volna; és a nap pontos adata: pénteken, június 6-án, és az óra feljegyzése (a 13-as óra ütésekor), sőt még a pillanatnyi tevékenységét is feljegyzí (abban a pillanatban, amikor az esetet a kezembe vettem), a szokatlan esemény jelentésére és értékére egy pontos időbeli precizizációt tartalmaz. De ha mégoly érdekes is az a passzus az Anghiari csata vonatkozása miatt is, Leonardo festészeti művét mint jegyzet és dokumentum csak kúlsóleg érinti. „Pénteken, június 6-án, 1505, a 13 óra ütésekor elkezdtem a palotában festeni, és abban a pillanatban, amikor az esetet a kezembe vettem, egy szörnyű vihar jött, megszólaltak a harangok, hogy az embereket a nyilvános köteleességre összehívják.”

Leonardóra annyira hatott a rendkívüli hatású meteorológiai jelenség, hogy a napot és órát, és még a pillanatot is feljegyezte: abban a pillanatban, amikor az esetet a kezembe vettem... Ez azt jelenti, hogy a vihar pillanatát jegyzi föl, amely akkor tört ki, a mikor a kezébe vette az esetet, nem pedig az eset kezébe vevésének a pillanatát jegyezte föl.

7 Clark, Antique, 12.; Pedretti 1973. o.

8 Pogány-Balás, E.: Michelangelo Csatakarantója. Művészettörténeti Értesítő, Budapest, 1975.

9 Pogány-Balás, E.: Észrevételek Leonardo harcos fejei és Constantinus kolosszális bronzportréjával kapcsolatban. A Szépművészeti Múzeum Közleményei, Br. 42. 41, 100. o.

10 Réti i.m. 16.

11 Bulletin 42, 126.

12 Clark, Antique, 14.

13 Müller—Hofstede, I.: An Early Conversion of St. Paul by Rubens. The Beginning of his Preoccupation with Leonardo's Battle of Anghiari. Burlington Magazine, 1964. 95.

A lovasok és lovak küzdelmére, a táltospárbajra v.ö.: László Gyula: A honfoglaló magyarok művészete Erdélyben. Kolozsvár, 1943. 95, 96.

RESUME

In 1503 the Signoria entrusted Leonardo da Vinci in Florence with painting a battle scene in Sala del Gran Consiglio, the new, large room of Palazzo Vecchio. The Great Council of Florence kept a conference concerning these plans in 1495. Taking part at the conference were beside the architect Cronaca, Leonardo and Michelangelo. The room was planned to be decorated by frescos celebrating the newly established Florentine Republic and inspiring at the same time for the fight against the inimical Pisa. Obviously, they had already chosen the subject theme of the two battle scenes at that time. Leonardo had chosen the battle of Anghiari (1440), and Michelangelo the battle of Cascina (1364). These two earlier victorious battles of the Florentine Republic were to be an allusion to the present fights, for there were battles at Anghiari and at Cascina again, at about 1495, in this new war between Pisa and Florence. Vasari's data of Leonardo's being present in 1495 has been refused many times but

recently it is accepted again. In case this commission was first mentioned in 1945, the fact that both artists were present in the room is very important, for it means that the plan had not been born in a hostile concurrence, but they started to elaborate it together.

These two Florentine battle scenes painted between 1504—6 are considered as a turning point in the history of renaissance, for they had a determining influence on the ulterior development of art. Leonardo's picture can be related partly to the Florentine—Tuscan battle scenes of the quattrocento, partly to the San Romano battle scene of Uccello, where the presentation of the two prancing horses was inspired by the same antique statue, namely, by the Roman group of sculptures of the Dioscuros of Monte Cavallo. Beside this influence we can see on Leonardo's work that he knew the reliefs of the sarcophagi; the heads of the horses biting each other were taken from a Phaeton sarcophagus (as Clark brought it to light), which then could be found on the stairs of the Ara coeli church. The feet of the horses and their composition are taken from the engraving of Mantegna representing the war of the sea-gods. Motifs from antique works of art and from Mantegna appear in the frescos of Leonardo and of Michelangelo as well. The importance of these sources of inspiration in the painting of the horses has been neglected up to this time. He could study the sculpture of the Dioscuros of Monte Cavallo probably in 1471, when he may have been there, together with Verocchio, in the suite of Lorenzo Magnifico and Bernardo Rucellai on their voyage to greet Sixtus IV, on the occasion of his ascension. Beside this possible voyage of Leonardo in 1471 (Müntz, Stites), according to latest researches, his first voyage to Rome is supposed to have taken place in 1502. (Pedretti) But if we take into consideration his relationship with Bernardo Rucellai, it seems possible that in 1495, during the French wars, he went to Rome together with Bernardo Rucellai, who was sent to the French king, Charles VIII, by the Florentine Republic as a minister to try to get back the strongholds of Florence. The so-called Ligny Memorandum can be related to the projects of this voyage. Probably it did not remain a project. And supposing it were so, he had been to Rome in 1502—3 anyway, that is before he started the Battle of Anghiari. This way he could study the Roman statues, which he had already known before: the Dioscuros, the huge bronze head of Constantinus, the bronze Camillus and other statues as well. He took a view at the famous Roman private collections as well, as it can be retraced in his works. In 1491, on leaving Milan he went to Mantua, where he studied exhaustively the paintings and engravings of Mantegna. This can also be seen on his work.

The relationship of Leonardo with the Rucellais family and other circumstances put the question whether the Rucellais, who had been experts in antiquities, could not have called his attention to these statues already in his early youth. The supposition of Vasari that Verocchio had been to Rome has later been attacked by researchers but perhaps we could back up this view by a closer examination of the relationship with the Rucellais. Perhaps Vasari is right when saying that Verocchio turned sculptor entirely under the influence of Leonardo and the antique works of art. It must have been Giovanni and Bernardo Rucellai, father and son, who called their attention to Roman antiquities. They were both humanists and historians, and wrote books about Roman art. The colossal bronze sculpture of Constantinus appears both in the literary works of the Rucellais and in the work of Leonardo, which is not by accident; there has surely been a connection between the two.

The drawing Windsor 12 326 is in connection with Leonardo's book about horses. The drawing has been a preparation for the plan of the fresco, where the shouting man's head corresponds to the head on the right side of the engraving of Mantegna (The War of the Sea-gods). These motifs of Mantegna meant not only a source of forms but also that of a sort of spirit and emotions, which is expressed by this face. One of the main motifs of the Battle of Anghiari is already present in the Adoration of the Kings, which is full of those themes that he repeats so many times later on. On the left side of the picture, there is an arm, a motif of great importance, which mirrors the statue of Camillus right up to the sleeves of his robe, and the head of the figure corresponds to one of the heads on the right side of the Battle of Anghiari. The arm is something like Camillus, while the head is like Constantinus. The heads of the Battle of Anghiari show the influence of the engravings of Mantegna as well. The sculpture of Neptun, standing in the background of the War of the Sea-gods can be recognized in one of Leonardo's drawings of Torino. Raffaello copied it on the fresco of Stanza della Segnatura in the Vatican. In the early drawings of Leonardo the heads are more classic, in the Battle of Anghiari they express more emotion. The profile of St. John in Mantegna's Christ's putting into the Grave is parallel with the shouting head of the warrior of Leonardo (red head of Budapest) and if we have a closer look, it becomes evident that the head of Mantegna is also inspired by Constantinus. The copies of Rubens and those of the Rucellai collection are the best guides to the composition of the Battle of Anghiari.

It is a very interesting and important question why so many deny the antique inspiration of Leonardo's work, or why they say that he applied it in an anticlassic way. The comparison and the analogies show concretely which antique works of art he examined closely and relied on then creating his main types. Constantinus was

his pattern when he studied the human proportions. Later he corrected them according to his own ideal of beauty, or exaggerated them for the sake of a more forceful expression. On comparing the drawings with Constantinus and with Mantegna's and Michelangelo's profiles the common pattern and their complicated and extraordinarily delicate relationship can be discovered. The contemporary copies of the composition of the Battle of Anghiari are very important in the reconstruction of Leonardo's work. Their differences and similitudes give us a picture of Leonardo's fresco, and they, too, show the inspirative force of the antique models. Leonardo examined not only the natural models of life, but also these antique statues. It is interesting that he took for model the same figure for presenting the old and the young warrior in the drawings of Budapest (Meler Peter, Master

Drawings 1974.). He followed the same method with the „natural” models. Leonardo's third horse-head, which was inserted in the composition, was painted after the dioscuroses of Monte Cavallo, too.

Leonardo's Fight for the Flags and Michelangelo's Bathing Soldiers, although fragments, are perfect compositions, parts of the series of battle scene compositions that were created to decorate the walls of the council room of the democratic Florence. Wilde supposes the Battle of Anghiari to have been on the right side of the place of Gonfaloniere, for the direction of the movement leads the eye toward the place of Gonfaloniere, the centre of the wall.

We can see in the Battle of Anghiari and in Leonardo's whole work that the antique statues had the greatest influence on him, besides what he observed in nature.

Van valami igazság abban az ősi hitben, hogy a kövekben, fákbán, szóval a tárgyakban jó- vagy rosszindulatú szellemek lakoznak, mert tényleg igaz az, hogy a tárgyaknak igenis lelkük van, de ma már egy kicsit más értelemben, miként azt az ősi mítoszok hirdették. Mert az emberek által készített tárgyak mindig mondanak valamit, csak szóra kell bírni azokat. Alkotóik kénytelen-kelletlen, szinte észrevétlenül lelket lehelnek azokba, hiszen mindenki korának a gyermeke, és annak a társadalmi rétegnek, amelybe beleszületett, érzés- és gondolatvilágát, művészi ízlését és törekvéseit az ősi hitnek még bennük elrejtett kincseit formálták kőbe, agyagba, fába vagy fémbe, tükrözve korának, magának egész belső világát.

Minden művészetnek a hit a szülőanyja, és ez a hit az ősiségben, a mítoszokban gyökerezik és jutott kifejezésre. És minden mítosznak az alapgondolata a halál borzalma volt, és a hit az újjászületésben, a termékenységekben, az örök élet reményében. Jól mondja Müller Freyenfels: „a vallás az érzés állásfoglalása a végtelenséggel, az emberfelettlivel s világlefettel szemben.” De e gondolatokat nem volt elég szóban közölni, ezeket rögzíteni is kellett, és ezek rögzítéséből született meg azután a művészetek csodálatos, ezerszínű virága. E gondolatokat lassan szimbolikus jelekbe tömörítették; jelképek születtek, amelyek mindenki előtt ismertek voltak, hiszen az írás ismerete előtt csak ezek hirdethették a mítikus gondolatok eszméit, az ősi hitvilágot. Azután az értelem fejlődésével az emberek szépérzéke is feltámadt, és mind díszesebb mezbe öltöztette ezeket, és megszületett a művészet. Ez eleinte természetesen a kultuszt szolgálta, de idővel a mítoszok hitének halványulásával sem tűntek el a jelképek egészen, és tovább éltek részben a tradíció jóvoltából, de nagyrészt az ősi hitnek még mindig bennük élő emlékképeiben.

Éppen ezért minden tárgy, és főleg ha ez a népi művészet alkotása, magában hordozza az évtizedeknek az emberi lelkekben felhalmozódott emléktöredékeit—de amelyek ma már mesékbe süllyedtek—, és az alkotók ezeket kifejezésre is juttatták műveikben. Ezért van az, hogy minden díszítmény mond valamit, mert belső értelem nélkül nem ábrázoltak semmit, hiszen lelkükből, érzelmvilágukból, hagyományaikból mindig kicsillan valami alkotásaikon.

Tehát a tárgyaknak lelkük van, azok beszélni tudnak, csak szóra kell bírni őket, és sokszor csodálatos dolgokat mesélnek el magukról: a tárgyról, amelyek egyébként talán nem is sokat mutatnak és témáik érthetetleneknek, értelmetleneknek látszanak.

Néhány különös mintájú XVII—XVIII. századi erdélyi csempe rajza fekszik itt előttem egy nagy ágas-bogas virágcsokorral és felette soktornyos várkastélyal a rajzok különböző variációiban. Ugyan mit is akar ez ábrázolni, mit is jelent e minta, mert mint már említettem, minden ilyen népi díszítmény mögött rejtőzik valami értelem, gondolat, mítikus háttér.

Kíséréljük meg hát betekinteni e csempék mögött lapangó gondolatok világába, amit e rajzok mögé rejtve közöltek velünk eleink. Az ősi mítoszvilágban kell keresnünk e talányos rajzok megfejtését. Mítoszokat említtem, mivelhogy azokról van szó, mert a mítoszok sohasem különállóak, és úgy kell kihámozni belőlük az eredetét, vagy azt, ami éppen fontos a számunkra és érdekel bennünket. De mesékben bármilyen szétágazók is ezek, egyben azonosak: és ez az, ami minden mítosz alapját, belső

értelmét képezi: a halál borzalma, az attól való menekülés, az örök élet, a feltámadás hite, a boldogság reménye, a vágy az elveszett Paradicsom után.

Közbe kell vetnem, hogy ezekről a csempékről sajnos semmi közelebbi adatunk sincs, és még reménye sem lehet, hogy ehhez hozzájuthatunk. (1. jegyz.) *Pósta Béla*, aki 1917-ben a Turánban írt ezekről egy igen szép tanulmányt (A műszlim művészet hatásának példái Erdélyben, 193. old.), és amely anyaggal foglalkozom most én is — ő sem közöl semmi közelebbit. Nem ismerjük mesterét, vagy a műhelyt, ahol készültek. Nem tudjuk, hogy mikor és hol készítették azokat, és azt sem tudjuk, hogy vajon ki volt a megrendelő? — E különös minták csak a mester fantáziájának a szüleményei, tőle régen ismert mesék agyagba való komponálásai? Pedig ez igen érdekes lenne, és egyben bizonyítéka is annak, hogy tényleg befolyásolták a művészt alkotásában a múlt emlékképei. Vagy a megrendelő valamilyen elbeszélése és kívánsága adta az impulzust e darabok megszületéséhez. Technikájukat sem ismerem; mázasak voltak vagy csak mázatlanok; méreteik sem ismeretesek. Tehát be kell érnem azzal, hogy valószínűleg, *Pósta* meghatározása szerint a XVII. század végén, vagy a XVIII. század elején készültek. De mindezen adatok hiánya sem — miként *Póstát* sem — képezi akadályát annak, hogy e „képrejtvény” megfejtését megkísérleljem; hiszen e cikk adta az impulzust munkám megírására, azonkívül nem is muzeológiai adatok, hanem a tárgyak belső értelmének megfejtése célja e munkámnak.

Vizsgáljuk hát meg először, hogy mit is ábrázolnak e csempék? — Tulajdonképpen két motívum szövődik itt össze. Lent egy virágbokor és felette egy várkastély. Látszólag igen kevés az összefüggés közöttük, de valójában nagyon is összetartoznak két mítosz összefonódásának képeiben. Elsősorban a csempe alsó motívuma, a virágbokor érdekel bennünket, és ez nem egyéb, mint az életfa szimbolikus, leegyszerűsített ábrázolása. Ezt igazolja az egyik csempe rajza is, ahol vázából nő ki a virág, ami a dionysosi életfa szokott megjelenési formája. De tulajdonképpen mi is az életfa? Ez már a mítoszvilág ködének kezdetéből kimagaslik, és talán az első nagy mítosz-élménye volt az emberiségnek. Azután mindig jobban terebélyesedő fájának gyümölcseként újabb mítoszok sarjadtak és fonódtak össze szinte szétválaszthatatlanul. Majd kialakult őseink lelkében e mítoszoknak hol rémségekkel, de hol meg csodás csillogó mesékkel teli lelki-világa. Mint már említettem, ezen érzelmek és gondolatok öltöttek látható képet kezük nyomán, és így születtek meg e szimbolikus ábrázolások az évezredek folyamán világrészeket áthidalva, a kor, a nép szelleméhez igazodva. Hol megváltozott formában és értelmezésben, de mindenkor a démonikus hit értelmi világát tükrözve. Később a mítoszokba vetett hit halványulásakor már csak a magunkkal hurcolt tradíciók évezredei is lelkünkhez kötik ezeket. Azután pedig mi tagadás, díszítőerejük következtében sem igen tudjuk nélkülözni azokat. Ez az eset az életfával is, amit a díszítőművészet ma is lépten-nyomon igénybe is vesz; mert hát a díszítőművészet a szimbolikában született, és ez táplálta, sőt még ma is inspirálja éltető nedveivel.

Az életfa gondolatának eredetét a mítoszalkotás legkorábbi idejére helyezhetjük, és ez a korábbi időknek a holdmítoszzal együtt talán a legátfogóbb és legjellegzetesebb mítikus gondolatává vált. Már a szent barlangokban



1. Életfa ábrázolás, sziklarajz. Itália, Naquane

találkozunk vele, de még nagyon elvont formákban és teljesen a korszak gondolatvilágához kötve. — A megaliban még nincs meg, csak a neolitikumban tűnik fel először. (2. jegyz. Maria König: Am Anfang der Kultur. Die Zeichensprache der frühen Menschen, Berlin 1973. 316. old. 273. a.—b. kép). Egy sötét négyszögön egy világos téglalapon egy sugarakkal övezett háromszög. Ez az ábrázolás a világ középtengelyét és az alsó- és a felsővilágot szimbolizálja. Ez a világoszlop, amellyel később majd a magyar mitikus elképzelésekben is oly sokszor találkozunk. Gyökerei az alvilágban vannak, és ágai az elérhetetlen égbe nyúlnak fel, ahol a négy szarvas-csillagkép áll, középen a sarkcsillaggal, ami a világ forgótengelyében áll. És ez a fa egyúttal a föld tartóoszlopa is. Ez már egy előre lépés a megalit után, és a világnak alsó- és felsővilágra való felosztását mutatja. Fent a háromszög pedig a holdmítosz ősi ideogrammjá, a sugarak pedig az égboltot szimbolizálják. A sátor a reánk boruló égboltozatot jelenti; csúcsán a szarvasagancs a szarvas mitikus szerepére utal, ami a világfával egyetemben, majd mint látni fogjuk, a magyar népmesékben is nagy szerepet fog játszani. — Szóval a világban, az itáliai Valnacornicában már megszületett a világrend újabb eszméje, hogy a világ egy oszlopon nyugszik, és világgházzá változott. És ezzel megindult az életfa gondolatának sok ezer éves diadalútja. De ezt az életfát több oldalról kell megközelítenünk, mert mítosza sokrétűvé vált, és korok, világtájak, kultúrák határozták meg alakulását. Jelentésében egyrészt a világrendet, a világtengelyt jelképezte, másrészt és főleg a délen kialakult formáiban az emberek által oly hön vágyott örök élet gyümölcsét hordozta égbe nyúló koronájának ágain. (3. jegyz. Maria E. P. König, i. m.).

De Európa legkülönbözőbb vidékein is előkerültek leletek az életfa ábrázolásával. Egy végtelenségig elstilizált hajó, egy horgony (fontos kultúrtörténeti dokumentum), egy háromgyökerű életfa és kígyó vésett rajza az i. e. VI. évezredből, egyike a legősibb emléke a mítosznak (Lechler: The Tree of Life in Indoeuropean and Islamic Cultures. Ars Islamica, IV. 380. old. Moglemous kultúra. 4. jegyz.). — Hasonló ábrázolást láthatunk egy másik vésett rajzon, de valamivel későbbi időszakból. (5. jegyz. Lechler, i. m. 99. kép). Több edényen az i. e. 3. ezredből találkozunk stilizált életfa ábrázolásokkal, hol fenyőfát utánzó (6. jegyz. Lechler, i. m. 103. kép. Dunai kultúra, Dél-Oroszország), hol meg három ággal, virággal (7. jegyz. Lechler, i. m. 107. kép. Dunai kultúra, Grossgartbach). De sokszor csak egyszerűen egy háromszög jelzi a fa koronáját,

akárcsak az itáliai sziklarajzokon. Feltűnő, hogy a fát őrző lények még nem szerepelnek azokon, ami annak a bizonyítéka, hogy a mítosznak ez a gazdagodása és ábrázolásának ez az új formája csak az ókori Kelet világában alakult ki.

A következőkben végigfutunk az életfa szerteágazó mítoszában, de számunkra mégis a legfontosabb az ősi kezdeti elképzelés lesz, ami az arktikus ázsiai világban rekedt meg, az ott élő népek mítoszaiban, a samanisztikus hagyományokban, amelyek körébe tartozott a magyar hitvilág is. De e mítoszokból kialakult magyar meséknek is nagy része e tárgykörhöz tartozik. Mint már említettem, ez az évezredek folyamán hatalmas, csillogó fává növekedett, és mítoszában árnyékába vonta az egész emberi világot. Már nem az alvilág sötét borzalmait látjuk, nem a minden hatalmat egyesítő holdra tekintenek fel. A nap fénye ragyogja körül zöldelő lombjait, és annak örök életet adó gyümölcse után nyúlnak.

Ez már egy másik mitikus szerepe az életfának, és ez terjedt el az ókori Kelet birodalmaiban, a klasszikus világban, és a szafanida, majd a szaszanida műveltség kisugárzásaképpen az európai és mediterrán vidékeken.

Megjelenési formái a korok és helyek világában természetesen változóak voltak. Egyiptomban a lótusz; Mezopotámiában a datolyapálma (A Gilgamesben a cédus); a görögöknél a dionyszosi szőlőtőke formáját öltötték fel. De végső kifejlődését Iránban és különösen a szaszanida művészetben érte el, amely forma azután keleten nyugaton egyaránt elterjedt, és mítosza is az árja világban nyerte el végső formáját. Főleg a perzsa mesevilág ontja gazdagon e mítosz csodás világának történeteit (8. jegyz. Arthur Christensen: Persische Märchen, Düsseldorf–Köln, 1958.), amelyek azután keletre-nyugatra vándorolva, változó formákat öltve éltek a népek képzeletében. De jelentése mindnek egyértelmű: az örök élet és boldogság vágya és elnyerése volt. Meséket említettem, mert amikor a mítoszok belső átélése elhalványult, ezek az ősi gondolatok és évezredek nem mentek veszendőbe; hanem mesék formájába öltöztek, és így őrizték meg mitikus előzményeiket, még mindig a múlt ködbe vesző hitének homályos és bizonytalan élményét megőrizve. Az életfa az Avesztában a Haoma; az indeknél pedig mint Soma játszott nagy szerepet a fával és forrással a görög jóshelyektől Buddha szent fügefáján, a germánok Yggasilján keresztül a keresztény búcsújáróhelyek hatalmas tölgyfájáig, rajta Mária-keppel a mai napig is mindenhol találkozunk.

E tan lényege az, hogy a növények megszületése, beérése és halála a szemük előtt folyt le, és teljesen hasonló volt az ember életrendjéhez. De a növényzet tavasszal újraéled, feltámad halálából; viszont az ember élete halálával örökre véget ér. Itt találjuk meg a nyitját az életfa gondolatának: a vegetáció örök megújulását átvetíteni az emberre; az elmúlás borzalmának az elhárítására, az örök élet áhított elnyerésére.

És hogy e gondolat gyökereit itt kell keresnünk, arra magának a fának az élete ad felvilágosítást. A télen kopár fának tavaszi rügyezése; őszi gyümölcsöt hozó termése, majd lombhullásakor látszólagos halála és tavaszi újraéledése, e folyamat állandó ismétlődése a hold évi drámájához teszi hasonlóvá, annak időnkénti eltűnésével és újra való feltámadásával. Ilyen gondolatokból terebélyesedett ki azután az életfa mítosza (mert akkor még a holdmítosz uralkodott a világon) a tél és a tavasz drámai küzdelmének hatása alatt. Az emberi élet elmúlása és a hön vágyott feltámadásának a reménye alakult ki a lelkekben, és ezt az istenek lakta fáknak vélték felfedezni. Mert hitük egyrészt az volt, hogy a növénynek lelke van; jó vagy rossz szellemek élnek benne (lásd majd Dionysost), másrészt pedig az a hiedelem élt bennük, hogy az emberek fákából származtak; sőt sok esetben a fa az istenek atyja is volt. Iránban *Martija* és *Martijana*; a germánoknál *As* és *Embla* volt a nevük. Általában az indoeurópai népek körében a fák tisztelete igen fontos szerepet játszott. (Az Yggasil 9. jegyz. Karl v. Spiess: Bauernkunst und ihre Art und Sinn, Wien, 1925. 233. old. Fraser Sir James: George: Der goldene Zweig, Leipzig, 1928. 159. old.).

A mediterrán népek és a görögök mitológiájának termékenység, vegetációs istenségei, mint Kybele, Déméter



2. Egyiptomi szikomorfa

Attis, Adonis, Osiris, Tamuz, Baal-Alein stb. ezeknek az életérzéseknek adtak kifejezést. A görögök Pánja, faunjai, nimfái, szatirjai és a többi hasonló félig szellemi, félig emberi alakjai még jobban példázzák e gondolatot. Mert e démonikus lények — bár sokszor torz, de mégis emberi alakban is megjelentek, és alátámasztották azt a hitet, hogy az emberek tényleg fák-ból születtek. Kései emléke ennek az irodalmivá szelídült mesevilágban Ovidius Metamorfoseseiben Philemon és Baucis kedves története. De ez az életfa egy messzi-messzi távoli mesés helyen érleli csodás gyümölcseit, ahová csak a kiválasztott hősök, hőrszok juthatnak el. És ez a hely a „Hortus conclusus”, a Hesperidák kertje, a perzsa Hvarenah-táj, a Paradicsom.

A fával kapcsolatban két egyiptomi ábrázolásra szeretném felhívni a figyelmet, amelyek megcáfolhatatlan bizonyítékai e gondolatnak. Mindkettőn a szent szikomorfa előtt csészével kezében egy nő ül (Isis istennő?). A fából emberi alak nő ki, és korszajából csurgatja a szent italt a nő csészéjébe, és ez az örök élet itala. Ő a fa szelleme, istene, maga az örök életet adó szent fa, az életfa (Lechler, i. m. 33—35. kép. 10. jegyz.).

Hogy Egyiptomnál maradjunk, az egyiptomi vallásokban — mert tulajdonképpen azokról beszélhetünk — a lótosz játszott a legfontosabb szerepet, mivel az „ösvíz”-ből kikélő, hajnalban nyíló pompás virág az élet első princípiuma, és ez lett életük egyik legszámottevőbb szimbolikus jelképe. A lótosz volt a szent növény, az ő „életfájuk”. — Így nem meglepő, hogy e növényvel indult hódító útjára a növényi ornamentika, ahogy azt Riegl kifejezte. (11. jegyz. Riegl: Stilfrage, Berlin, 1893.) — Tehát az első növényi ornemens — akárcsak a „világfát” szimbolizáló itáliai sziklarajzok: mitikus, vallási eszmék kifejezésére szolgáltak, szimbolikus értelmet nyertek. Ez végigkíséri Egyiptom egész művészetét, de innen elszármazva az egész ókori Keletet, természetesen az egyiptomitól sokszor eltérő formákban és jelentésben, az átvevő nép mítoszához, gondolatvilágához és kultúrájához igazodva. Így a Mediterráneumnak is a legfontosabb díszítőmotívumai között szerepel. Azután a lótosz, a papirusz és a lilium összeolvadtak, és az ornamentikának oly gazdagságát, sokrétűségét teremtették meg, amelyből még ma is állandóan merít díszítőművészetünk.

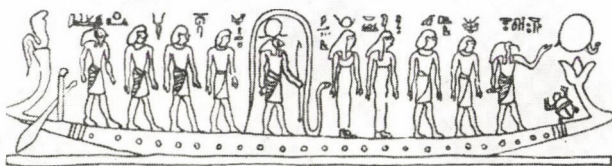
Az egyiptomi mítosz szerint a hajnali nap sugaraira (figyeljük majd meg később a magyar népmesék „hajnalának” a szerepét) kinyílnak a lótosz levelei, és a napkorong mint egy sólyom jelenik meg szirmai tetején. És ez a sólyom Horus Isi és Osiris gyermeke (az isteni hármasság, a trinitas) és emelkedik ki minden reggel a lótosz kinyíló szirmaiból, hogy átfussa a nappali eget, és este újra eltűnjön az alvilág, az „ösvíz” mélyében. (12. jegyz. — W. H. Goodyear: The Grammar of the Lotus. A New History of Classic Ornament as a Development of Sun. London, 1891. 4. old.).

De ez igen régi műltra tekint vissza, és érdekes összefüggésekre mutat rá. És ez a „hajó” motívuma (a későbbiekben ez még csempéknél is szerepet játszik). A svéd bar-

langrajz hajójára gondolok, amely a holtak lelkét viszi át az „ösvízen” keresztül az alvilágba, a holtak országába. De a bárka végén a kapaszkodó kéz, amely a feltámadás vágyát jelképezi és a három gólya, a madarak (a régi gondolat, hogy a kisgyermeket a gólya hozza az „ösvíz”-ből), egyúttal a halált és a madarak képében — amelyek az eget, a feltámadást szimbolizálják —, nem ősi előzményei az egyiptomi mitikus gondolatnak? — Mert a madár is, amely a titokzatos messzeségből sebesen közeleg az ég óceánján, és a sejtelmes ismeretlenben tűnik el, szintén a mitikus lények sorába tartozott, és tiszteletük tárgya volt. És ez az életfával kapcsolatban teljes fontosságában ki is domborodik majd. De visszatérve a „hajó” motívumára, újra csak Egyiptomra kell felfigyelnünk Horusnak, azaz kezdetben Nofertumnak „napbárkájá”-ra, amelyen ő nappal az eget átszeli és éjjel az alsó-világba, az „östenger” mélyébe merül, ez ugyancsak a gondolatkörbe tartozik. De valószínű, hogy élt e mítosz az ezt megelőző időkben is, és Egyiptom ősi mitológiai kelléktárába tartozott. (13. jegyz. Varga Edith: Az egyiptomi lótosz kozmogónia problémájához. Antik Tanulmányok. V. köt. 3—4. sz. Bp. 1958.). De a hajó orrán díszlő lótoszvirág még jobban kihangsúlyozza a lótosznak az életfával való mitikus összefüggését.

De keressük tovább életfánkat. Menjünk az Indus völgyébe: Mohenjo-Daroba, Harappába. Elgondolkoztató e népek szinte robbanásszerű feltűnése jóformán a semmiből a történelem színpadán. E kultúra megelőzte korát, és alapját képezte a későbbi indiai gondolatvilágnak, a bevándorolt indoeurópai származású ind néptörzseknek is. De egész kulturális műveltségük Európa prehisztorkumához kötődik, és azt átformálva és gazdagítva adták tovább az ókori Keletnek, Európának. Gazdag művészetükből csak két példára szeretném felhívni a figyelmet. Az egyik még a „hajó” motívumával kapcsolatos. Pecsétlőhengereken jelenik meg a csónak, és mily nagy a hasonlósága az egyiptomi bárkával. Nem a külsőségekre gondolok, mert hiszen azok hasonlóságát a papiruszból, a nád-ból való készítésük, technikái egyezőségük adta. De az ábrázolás a fontos. A bárka, közepén a baldachinnal, szinte hasonlósága az egyiptominak. Bár kereskedők hajóinak is gondolhatnánk, akik a folyón áruikat szállították, és ezt a pecsét is mint személyiségük bizonyítéka is igazolja, de mégis a bárka formája, az egyiptomihoz hasonló baldachinnal inkább háttérre utal (14. jegyz. — Prof. Dr. Heinz Mode: Das frühe Indien, Weimar, 1960. 34. kép. Mohenjo-Daro. Siegel mit Schiffdarstellung.).

De most térjünk vissza újra az életfához. Egyiptomot és az Indus völgyét említettem, és az őskor komor, vészteljes világából, az ott felgyülemlett alaktalan gondolatok itt délen, a nap szikrázó fényében realisabb alakot öltöttek. Az ott keletkezett hatalmas birodalmak magas kultúrájukkal — de azért még mindig a kultusz szolgálatában — jelentős művészi alkotásokkal jutalmazták meg népeiket. Életfánk is nagy átalakuláson ment keresztül, és már kialakult a tájképes ábrázolás is. Az emberek, az állatok, a növények az őskor európai absztrakt jelképes ábrázolásai-val szemben már a tájba vannak helyezve. Az ókori Kelet



3. A Naphajó Egyiptomban

művészete egy lépést tett így előre. Ugyan kozmikus maradt, de alakjai az optikai valóság látszatát igyekeztek megközelíteni. De hogy mégis absztrahálják — mert azért absztrahálni kellett azokat —, ezt az ősi örökség szimbolikus jeleinek reájuk aggatásával érték el. És bár már minden a tájba van helyezve, ez még nem jelenti a perspektivikus térszemléletet. A kétdimenziós síkművészet szellemében, annak formanyelvén dolgoztak, mert a még kozmikus világszemlélet ezt követelte meg tőlük.

De lássunk egy képet a sok közül. Két bika között látjuk az életfát. A bikák természetellenesen nagy szarva a holdsarlót, nagy szemük pedig a teleholdat jelképezik, hasonlóan, mint az európai sziklarajzokon. Tehát a kép még a holdmitosz jegyében van megfogalmazva, bár itt már a szoláris világ vette át az uralmat, de az ősiség még sokáig átcsillan alattuk. De ezen az ábrázoláson már kialakult az életfa végleges formája: a két őrző állattal, a fa őreivel, a Sorsalakokkal. Már megszületett a tájkép-ábrázolás: az életfa a tájban, a szakrális térben, azaz a „Hortus conclususban”. (15. jegyz. Mode, i. m. 5. ábra).

De számtalan példájával találkozunk még Mezopotámia művészetében, ahol a datolyapálma két oldalán istennek vagy papok, a Sorsalakok szertartásos mozdulattal kis tarsolyukból beporozzák a szent fát. (16. jegyz. Good-year, i. m. XXIV. tábla, 9, 15, 16, 17. képek). — De Mezopotámiában talán a legelső és a legfontosabb szentfa a cédrus lehetett. A Gilgames eposzban nyílt és félreérthetetlen utalást találunk arra, amikor a fát, az erdőt a borzalmas sárkány, a Huwava őrzi, és Gilgames meg Enkidu (Szt. György korai elődei, Heraklés) elpusztítására indultak, hogy az erdőt kivágva, a szent fához, az istenfához jussanak, és azt hazaszállítsák. Itt már az őskori, absztrakt, teljesen elvont gondolat és ábrázolás helyett realitásokkal találkozunk, és a szakrális tér teljes valóságában megjelenik, aminek ez volt az első írott emléke.

Már lassan kirajzolódik előttünk az életfa, a világfa mitikus szerepe: az örök élet utáni vágy, de hogy az életfa lényegéhez még közelebb jussunk, egy jelentős és gyakori ókori megjelenési formájához kell visszatérnünk. A hold, a mítosz egyik magyarázata szerint a holdanya ha menstruál vagy viselős asszony ösképeinek fogható fel, akkor valószínűleg a férfinak is szerepelnie kell e képzetekben, hiszen az egész komplexum szexuális jellege tagadhatatlan. Ahogy a hold az anyaméh, tehát az örök megújulást szimbolizálta — a holdnak elfogyása, halála, és újra való feltámadása által —, hasonlóképpen a holdban elhelyezett életfa, amelyet a Deltenger mitikus jósa, Rona ragadott fel a holdra a földről, a Phallosnak, az állandóan megújuló szexuális erőnek a jelképe. Az asszociáció azután a magzatvízzel az „életvíz” gondolatához is vezetett, mivel az emberi élet abban veszi kezdetét. Így minden fa: májusfa, karácsonyfa stb. ennek a gondolatnak a jelképe. (17. jegyz. Roheim Géza: Mondmítologie und Mondreligion. Eine psychoanalytische Studie. Leipzig—Wien—Zürich. 1927. 74. old. — Levy: Sexuelsymbolik in der biblischen Paradiesgeschichte. Imago. V. 1917. — Huszka József: Istenfa, Bp. 1906.). És ez az életfa mint az „Aspera” volt elterjedve a Mediterráneumban, amelyről a Biblia számos verse is beszél, mint a titokzatos „Aséra”-ról. A Biblia tanúsága szerint az „Aséra” nem élő fa, hanem



5. Herkules a Hesperidák kertjében

faragott rúd, amely az oltár mellett állott, ami a nemzés, a szerelem szimbóluma volt. Tehát nem szobor, istenkép, csak szimbolikus jelvény. (18. jegyz. Mózes könyve, V. 21. vers. — Királyok könyve, II. 23.—13., 16. vers. — Jeremiás, 10., 3., 45.). — Ábrázolása a Mediterráneumban nagyon gyakori volt, magát Baalt jelentette. Tehát ezzel is közelebb kerültünk a képzelet szülte életfa szellemi lényegéhez.

A haláltól való rettegés, az újjászületés, az örök élet vágya, ami egyben a szexualitás, a termékenység gondolatával is egybeolvad és mindezen gondolatok, vágyak megtestesítője a képzeletbeli mitikus életfa és a tövében fakadó forrás, az életvíz forrása; majd a fa két oldalán álló őrző isteni személyek, vagyis a Sorsalakok, az emberek sorsának intézői. De később már az iráni mítoszokban megjelennek a madarak, amelyek ugyan őrzik is a fát, de egyúttal gyümölcsének elrablói is. De hogy előbb az Indus völgyében és Mezopotámiában két bika a fa őre, az ne tévesszen meg minket, mivel ezek a holdnak a megismerésért még a holdmitosz maradványai, tehát isteni lények. És hogy tényleg azok is, azt bizonyítja, hogy sokszor arany szarvuk is van, ami a hold éjjeli fényének mitikus ábrázolása.

Íránt említettem, mert az életfa bár már megjelent az ókori Keleten és lassan kezdett kifomálódni mítoszában ábrázolása is, mégis eredeti talaján, az árja világban, és főleg Zoroaszter vallásában terebélyesedett ki azután teljesen a hagyomány. Végleges kifejezési formáit azután a szaszanida művészetben érte el, főleg a selyembrokátok díszítésében. Főleg az itáliai művészek másolták ezeket előszeretettel, és kezük munkája révén terjedtek el egész Európában. — Az életfa az Avesztában mint a Haoma, az indeknél pedig a Vedákban mint a Soma játszott nagy szerepet. Fája a szent fügefá, a Ficus indica (Buddha ül alatta), akik a pipala, amely az ind istenek itala (a görög istenek nektárja). Az ind papok ezt itták az áldozati ceremóniákon.

Tehát a mítosz középpontjában a szent fa, az életfa, az aséra, a világfa, az istenfá áll, amelynek gyümölcse s a tövében fakadó forrás vize örök életet biztosít mindazok számára, akik azokhoz hozzájuthatnak. Ám a számtalan mese tanúsága szerint csak kevesek, csak a kiválasztott hős, a hősosz, rendszerint a harmadik gyermek érheti el ezt. (A holdmitosz mitikus hármasszáma!). És ez mindig a mi világunkon túl, az Okeanoson túl egy másik világban zöldell. Ez a Hesperidák kertje is. Egy dyplon vázán láthatjuk a fát aranylő gyümölcseivel. Egyik oldalán Héraklész áll hatalmas íjával, a másik oldalon a fa őrei, a Hesperidák, akik hárman vannak, de egyikük szarvas alakjában fél testével a fán kívül áll. A fa tehát kerítése is a szakrális kertnek, de erről még többször is szó esik. (19. jegyzet. Karl v. Spiess: Marksteine, I. 6. kép. 66. old.). De a



4. Két bika között a pipalafa.
Kuli kultúra, Mehi, Indus völgye

szarvasábrázolásnak e típusa még sokszor megismétlődik a későbbi idők folyamán, főleg az unicornissal kapcsolatban. Ez egyúttal egyik legkorábbi ábrázolása a Sorsalakoknak a szarvassal való kapcsolatáról. Homérosznál a hét csodaszarvasról és juhokról szóló részben találkozunk vele, amelyeket két nimfa őriz. A magyar mesékben is az Óperenciás tengeren túl, az Üveghegyeken innen, tehát egy másik világban egy pontosan körülhatárolható térben, de túl a realitások világán játszódik le az esemény. És ez a „Hortus conclusus”, a Hesperidák kertje, az iráni Hvarenah-táj, a Paradicsom, a bekerített elérhetetlen szakrális táj, a túlsó világ víziója, az öröklét, a boldogság országáa.

Természetesen a fát erősen őrzik. Az örök a Sorsalakok, a Párkák, a Moirák, a Hesperidák és a Fravartisok az irániaknál. Ők eredetileg hárman voltak a trinitas gondolata alapján. De később az ellenlábás, a gonosz is csatlakozott hozzájuk, az iráni zoroasteri dualisztikus vallási és erkölcsi felfogás hatásaképpen. Így számuk négyre növekedett. A Sorsalakok sokszor madár alakjában jelennek meg. És miként már a titokzatos madár mítikus lényegéről meg is emlékeztem, és amely Horus solymán keresztül a mitológiai kelléktárának fontos szereplőjévé változott, nem csodálkozhatunk tehát, hogy a Sorsalakok fontos szerepét és funkcióját is átvették. (A dodonai jóshely; a Moirák, akik egyúttal galambok is, a Pelaidesek). Így a Sorsalakok sokszor már madarak alakjában öreik a fának. De a madárnak még egy másik funkciója is van az életfával kapcsolatban. Ugyanis ők a fa gyümölcsének az elrablói is, de ekkor a fa lombjai között vannak ábrázolva. És e kétféle ábrázolás lett azután a szaszanida művészetben és annak expanziója folytán mind Kelet, mind pedig nyugat felé a véglegesen kialakult forma, amikor is már az egész mítikus cselekmény a „táj”-ba, a „szakrális táj”-ba van helyezve. Számtalan szép perzsa mese tárgyalja azt, amikor a király kertjében egy csodafa (a magyar mesében az égig érő fa, melynek tetejét sohasem látta még senki) díszlik, és amely hajnalra (a „hajnallal még többször fogunk találkozni az árkikus mítoszokban) aranylő gyümölcsöt érlel, amely örök életet kínál annak, aki azt elfogyasztja. De egy titokzatos madár minden reggel elrabolja azokat. A királynak mindhárom fia les reá, de az idősebb kettő mindig elalszik, csak a legkisebbik marad ébren (a mítikus hármas szám). Ő a madár után lő, de csak egy aranytollát találja el, ami lehullik: a „varázstoll”-at, és ez a rajta levő varázsmondásokkal talán ér annyit, mint az elrabolt aranyalma. Szóval az örök élet csak vágyálom marad; embernek el nem érhető sohasem (20. jegyz. Anton Christensen: Persische Märchen, Düsseldorf — Köln. 1958.). De már az őskor halálfélelme, borzalmai helyét a napfényes, gyönyörű kert foglalta el, és a szorongató félelmeket elnyomta, háttérbe szorították a felfokozott életvágy és az életközelség, mert ezekről e mítoszokban, mesékben már említés nem történik.

De közbevetve érdekes megemlíteni, hogy az árkikus és nyugat-ázsiai világban a szarvas mítoszával kapcsolatban már másként fordul a mese fonala. Mert az irániiban a madár elrabolja a vágyakozó elől az öröklétet adó aranyalmát: viszont a szarvas mondában maga a szarvas csábítja maga után a hőst a kerítéssel elzárt kert, vagy a magyar mesében a sebes vízzel körülvett kerek, pázsitos szigetet felé, ahol a várkastély áll, hogy ott őt, az elvarázsolt szarvast, a királykisasszonyt, kiszabadítsa, megváltsa (a megváltás eszméje az árkikus térben igen fontos motívum). Ott azután eszik az életfa gyümölcséből, és eléri az örök életet a tündérkisasszony oldalán. Tehát itt a vágy már elérhető valósággá válik — bár még mindig a kozmikus világban vagyunk —, de itt is csak a kiválasztottak számára.

De van az életfának a görög világban kialakult formája is, és ez a dionysoszi életfa. Ennek jellegzetes formája a kantharosból kinövő szőlőánda levelekkel és fürtökkel, melyeket rendszerint madarak csipkednek. Ez az életfa mítoszának egy másik hajtása: a Dionysos-kultusz. Más életérzések kifejezője. Mert az életfa személytelen, kozmikus térben lebeg. Van, de még sincs sehol, csak az emberek lelki vágyának a megszemélyesítője, valamilyen formába öntve. Teljesen irreális, transcendens valami, fantasztikus

vízió. — Ezzel szemben a dionysoszi életfa valóság, maga a szőlőtőke, a benne lakozó szellemmel, Dionysos-Zagreussal. A fakultusz, az ősi hit, hogy a fákban szellemek lakoznak, sohasem veszett ki az emberi lelkekből, és most ez itt valósággá vált, mert mindenütt ott van, ahol szőlőtőke zöldell. Lelke, szelleme ott lebeg minden szőlőtőke felett. Ő már nem csak démonikus álomkép, de valóság is, szellemi lényegének kézzelfogható valósága. Egyike azoknak, akik az ősi Hellaszban démonikus eszmék szellemi alakjai voltak inkább, mint emberközben megformált istenek. A korai történelem előtti kor egyszerű földműveseinek, halászainak, szőlősgazdáinak egyik vallása volt az övé; mert azokról beszélhetünk az ősi Hellász földjén. Mert mindegyiküknek megvolt a maga vallása, foglalkozásukhoz, életkörülményeikhez szabva, azok jellegzetességeivel. Dionysos Phrigiából származott, a thrák hegyek között. Isteni származású. Télen eltűnik; a thrák hegyek vad szélviharaiban mint farkas üvölt, megjárta Hadest; de tavasszal feltámadt. Zord és vidám az élete. Téli halála, tavasszal feltámadása; a bor mámore (az élet vize) a termékenység démonai közé sorolja. Vegetációs istenség, és lény a halál és a feltámadás állandóan kísértő gondolatait tolmácsolja.

Ez a nagy különbség a két életfa között. A Mediterráneum világában inkább a kantharosból kinövő szőlőtőkés dionysoszi életfa terjedt el; míg az igazi árja formája a földrészt északi tájain vált honossá. — De az európai művészetben a kettő lassan összekapcsolódott. Ugyanis megmaradt a kantharosból kinövő virág, de rendszerint már nem szőlőtőke képében, hanem kis virágsokorba formálódva. És a barokk virágcsokrot összekötő kis szalag viszont Mezopotámiára és a varázstollra megy vissza. A magyar népművészetben is így találkozunk vele, bár legtöbbször a kantharos, a váza már el is maradt azokon, és csak egy egyszerű virágcserep helyettesíti azt, mert ez érthetőbb volt számukra.

Természetesen az ókori és középkori Európában is nagy szerepet játszott az életfa, hiszen innen indult ki hódító útjára a mítikus gondolat. — Hogy csak egyik legelterjedtebb alakját említsem, a germánok Yggdrasillját. Ez egy hatalmas, szent tölgyfa volt, melynek gyökeréből három forrás fakadt. Az árkikus mítoszban a világhegyből fakad a négy folyó. A germánban még a holdmítosz hármas száma jelentkezik, míg a másikkban az ázsiai, már szoláris naprendszer négyes számát fedezhetjük fel. Például a stupák négy kapuja (svasztika), a kínai városok négyes felosztása stb. A germán fát három Norma őrzi (a Sorsalakok), Urdu, a múlt; Werdani a jelen; és Skuld a jövő. A kelták három matrónája, a „caput tricupit”; a háromarcú emberi fej. Az ifjú, a férfi és az aggastyán. Az emberi élet három sorsdöntő eseményét jelképezve: a születést, a nászt és a halált. (21. jegyz. Karl v. Spiess: Neue Marksteine, Wien, 1958.). Sokszor a fa tövében egy háromszög jelzi a forrást. (22. jegyz. Soproni Olivér, Bizánci hatások a felsőtiszai kerámiában. Népr. Ért. XLI. Bp. 1959. — 15. kép. Életfai hucul tál Rasdautiból. XIX. sz. második fele.). — De ez egyúttal a női termékenység ősi szimbolikus jele is volt Európában, Ázsiában egyaránt. És mint az életfa tövében az életvíz jelzése, teljesen azonos gondolatok jegyében, meg is felelt az illetén való ábrázolására. Ez a fa egy kerítéssel körülvéve egy szent ligetben állott, a „Hortus conclusus” stb. a szakrális táj; az iráni Hvarenah-táj, ami a következőkben még nagy szerepet fog játszani a kerítéssel egyetemben). Ez volt a germánok szent ligete és a keresztény hittérítőknél első dolguk volt e szent kerteknek az elpusztítása, és a tölgyfa kivágása. De ez csak részben sikerült, mert sokszor az e helyre épített keresztény templomok körül a sárga, ami szintén be volt kerítve, valamint a magyar „cinterem” nem továbbélése az ősi mítikus hagyományoknak? — És ez azonos, amint már említettem, a búcsújáróhelyek nagy tölgyfájával, a rajtuk függő Mária-képekben a mai napig tovább él az ősi gondolatok áthasonulása folytán, hiszen Mária is Jézus anyja, az örök élet forrásának jelképévé vált.

De ez a bekerített kert, ez a szakrális táj a középkorban, annak a végén, sőt még azon túl is tovább élt az „unicornis” világában. Mert a szarvas mítosza oly erős hagyománynak bizonyult, hogy a keresztény egyház is kénytelen volt befogadni, és ősi mítikus értelmezésének



6. Zsigmond-kori kályhacsempe



7. Zsigmond-kori kályhacsempe várral

átértékelésével Krisztussal és Máriával kapcsolatba hozni. De a mítosz alap gondolata azért így is érintetlen maradt, csak a személyek és a hely változott meg. A szarvas, az unicornis témájáról még majd bővebben megemlékezünk csempénk felső mintájának tárgyalásakor, mert ezek tulajdonképpen oda tartoznak.

És hogy most megismerkedtünk a kétféle életfával, még egy harmadikkal is foglalkoznunk kell, amely tulajdonképpen a legősibb gondolatokhoz: a „világtengely” eszméjéhez vezet. Ezzel már megismerkedtünk az itáliai sziklarajzokon, és találkozunk vele újból a belső-ázsiai ártikum mitikus elképzeléseiben is. Ezekbe persze már az Európától délre származott és ott megerősödött, kifejlődött ókori keleti, és főleg az iráni formák is beleszóltak, és keveredtek e térség sajátos klimatikus viszonyaihoz alkalmazkodó mitikus elképzelésekhez. Ez a „világfa”, a „világhegy”, a föld központi tengelye; szóval a kozmikus tér elrendezése, annak szilárd központja. Eszmei alapja teljesen egyezik az előbbi két életfa típusával, csak alkalmazkodik az ártikus-tér sajátos viszonyaihoz, jelenségeihez, és ezeket a mítosz szemüvegén át elképzelő népek érzelmi és gondolati világához. És ebbe az ártikus mitológia körébe tartozott a magyarság is, amit mesekínese őrzött meg számunkra. És ez a „világfa” lesz tulajdonképpen tárgya és megfejtése is csempénknek.

Talán kissé bővebben tárgyaltam az őskor és Kelet életfáját, de úgy érzem, hogy szükség volt erre, mivel ott született meg; ott fejlődött virágába e mitikus gondolat és annak művészi kifejezési eszközei. Ez képezi majd alapját annak az ősi magyar mesevilágnak, amely témánkkal foglalkozik, és e mesék, ezeknek az ismerete nélkül érthetetlen vagy félreérthető jelentőségűekké válhatnak azok a gondolatok, melyekkel közölni kívánták a lelkükben szunnyadó érzelmeket, gondolataikat.

Így ezen hosszú elmélkedés után vegyük szemügyre részletesen tárgyalandó csempéinket. Itt *Pósta Béla* tanulmányát követjük, aki három fő csoportra osztotta azokat, amelyekből az első a leggyakoribb és rajzának alakítása szempontjából a legfontosabb lesz számunkra. A csempék mind négyzet alakúak; de ennél az első csoportnál a négyzetes formában rombuszos keretezésben találjuk a mintát, ami által négy háromszögletű sarok keletkezik, és ezeket kis virágos ágak töltik be.

Nos ebben a rombuszban foglal helyet tulajdonképeni tárgya a csempének. Egy virágcsokor és felette egy várkastély. — Foglalkozunk előbb az alsó mezőt kitöltő

virágcsokorral, ami az életfa derivátuma. Mint már láttuk, nagy a különbség az iráni és a dionysosi életfa között; de a későbbi európai művészetben a kettő lassan összekapcsolódott. Ugyan megmaradt a kantharoszról kiemelkedő virág, de már kis virágcsokorba formálódott. A magyar népművészetben legtöbbször a kantharosz virágcserep vagy egy kis szividom helyettesíti.

Csempénk virágai is ilyenek. Egyiken ugyan ott van a kantharosz, de a többin vastag, szögletes szár helyettesíti csak azt. Derivátuma a vázának, miként ugyanezt tapasztalhatjuk a mezőcsáti Rajczy tálainak a madarainál is, melyek kis tuskókon állanak; vagy például Hódmezővásárhely buelliáin is, ahol néha ott vannak a kis fatuskókon a fülek is kis kampók alakjában, árulkodva a rég elfelejtett előzményeiről, a kantharoszról. De csokrunk nem kényeztet el pompás virágok bőségével. Néhány nagy levél, pár virág alkotja azokat, betöltve a csempe alsó mezejét.

Mint már említettem, a csempe alsó felét az életfa tölti ki, és felső részén egy három-vagy öttornyos kastély díszlik. Mit jelent a vár és miért van a fa tetején? — Erre vonatkozólag megintcsak *Pósta Bélának* e darabokról írt tanulmányát kell segítségül hívnom. De különben is e cikk adta az impulzust, hogy e témával foglalkozzam. Mert csempénk van várral és fával már Zsigmond korából. De ezek külön-külön és nem egy csempén szerepelnek. Az egyik csempe egy fát ábrázol, amely az egész mezőt betölti. Hatalmas tölgy, makkokkal tele, és sziklás talajon áll. Lent egy nyúl és egy sündisznó búvik meg; egy állatmese szereplői. E fa még egy igazi Yggdrassil, a germán mítoszvilág képviselője. (24. jegyz. Holl Imre: Középkori kályhacsempék Magyarországon. Budapest Régiségei. XVIII. 1958. I. — 30. kép. — „Egy állatmese illusztrációja. A stílizált sziklás talajból középen tölgyfa nő, az ágakból sarjadó levelek és a köztük csüngő makkok majdnem az egész csempét betöltik, baloldaltól, sziklaktól takarva a nyúl és jobb oldalon egy sündisznó alakja látható, állatmesét ábrázolva.” — A 29. kép hasonló, de későbbi.) — Egy másik négyzetes csempe. („Tükrében pártázatos bástyafal mögött két oldalról egy-egy torony, középen konzolokon nyugvó fiatornyokkal kaputorony, keresztoszlású ablakokkal. Az épületet gombos díszekben végződő magas tetők fedik” 40. kép.). — Így egy másik csempén — szintén e korból — csak a várat láthatjuk tornyaival, kapuival, ablakaival. A két csempe között nincs semmi összefüggés, nem magyaráznak semmit, nem úgy, mint a mi erdélyi



8. A pécsi dóm relief díszje életfával, XII. sz.

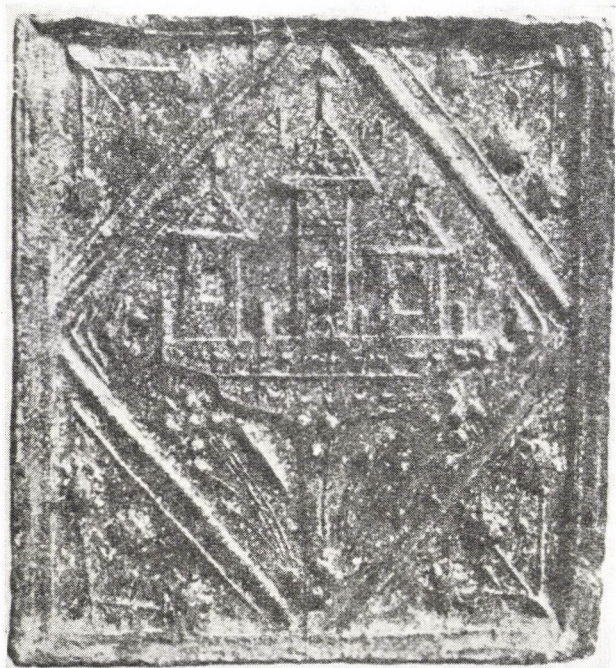
csempéink. Pósta Béla próbálta magyarázatát adni, vagy inkább előzményeire fényt deríteni, és részben közel is járt e csempék jelentésének megértéséhez. Mert csempéink egy mesének rövidre fogott kivonatát nyújtják csak.

De hogy az életfa gondolatának már mély hagyományai voltak hazánkban is, azt egy kiragadott példával kívánom illusztrálni. Így a pécsi dóm XII. századi domborművein több esetben találkozunk ábrázolásával, ami szintén arra vall, hogy akárcsak a szarvas stb. mítoszait, úgy az életfát is bele kellett olvasztani a keresztény rituáléba;

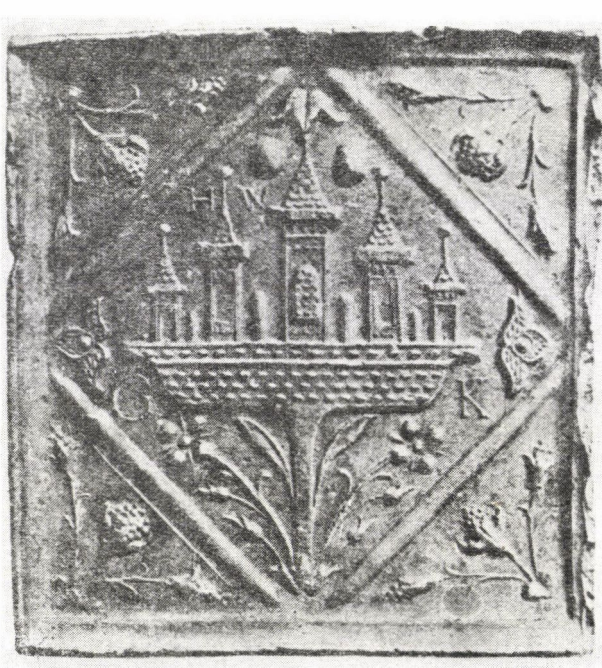
ami annál is könnyebb volt, mert hiszen a Paradicsom Tudásfája már úgyszólván ugyanezt jelentette, így tehát nem volt nehéz a kettőt egymáshoz kapcsolni, egybe olvasztani. (24a. jegyz.)

De a mi életfáink már nem olyanok, mint a Zsigmond-kori csempék dús, ágas-bogas lombozatú, vaskos megfogalmazású tölgyei. Már letűnt a gótika világa, sőt a reneszánsz is túl vagyunk, és a barokk tündöklésében élünk. Csempéink mestere is kora gyermeke, és ennek ízlésvilága reá is kötelező módon írja elő tárgyának ábrázolásmódját. De mindez nem befolyásolta az eszmei tartalmát, csak előadásmódja alkalmazkodott kora követelményeihez. Így természetesen életfa ábrázolása is megváltozott: eklektikus munka. A fa szép virágsokorrá változott, talán nem is az életfát ábrázolná, ha nem árulkodna erről az egész ábrázolás témája és a kantharos az egyik csempén. Már nem a német, hatalmas, robusztus fát, de nem is a magyar szerkesztésnek és ízlésnek megfelelő formát láthatjuk ezeken, hanem már a reneszánsztól örökölt, de már a barokkos ízlésnek megfelelően pompázniak csokraink. A kantharos, vagy annak derivátuma, a vastag szár a dionyszosi életfára utal, de hiányzik a szőlőborda, és a reneszánsz kelléktárából származó virágok helyettesítik azt. Az akantuszlevelek viszont a klasszikus formákra és hagyományokra mutatnak vissza. Klasszikus gondolat reneszánsz elemekkel és barokk megfogalmazásban: így lehetne jellemezni e csempék virágait. Most látjuk, hogy ez az ősi, mitikus szimbólum, az életfa nyugaton hová szelidült. Talán elvesztette minden mitikus értelmét? A halálfélelmét, az örök élet vágyát? Ez alig hihető. A félelmek és vágyak az emberi lelkekben kezdettől fogva éltek és élni is fognak, ha megjelenési formáik időről-időre meg is változtak. De ezenkívül életben tartotta a tradíció is a fát a parázsló hamu alatt, és ez az újból és újból feltörő romantika kelléktárának is gyakori, fontos eleme volt. Mert a barokkot is egy romantikus korszaknak tekinthetnők, a reneszánsz hideg, kimért pompájával szemben; nyílt lázadás ellene, az emberi lelkeknek és vágyaknak egekbe törő fellángolása mienyéb, mint a romantikus érzések — minden realitáson át való — megközelítésének a vágya.

És ez az európai polgáriulás kezdete is, a művelődés emelkedése, ami az érzelmek és ízlés kifinomodásával is együtt járt. És ez azzal a törekvéssel is párosult, hogy a vad, kiszámíthatatlan természetet szabályosabbá tegye,



9. Erdélyi kályhacsempe életfával, várral 1.



10. Erdélyi csempe életfával, kastéllyal 2.

az emberhez igazítsa. Így a művészetekben is a szabályosan simuló vonalrendszer az eszményi és a már lágy, szétfolyó vonalak érzelmős hangulata árad belőlük. Ez a nyugati polgári művészet élménye, de nem a magyar népművészeté, amely nem tűri a természetellenes érzelmőséget, hanem határozott erővonalakkal kölcsönöz nagy erőt díszítményeinek. És bár síkművészet, és erősen stilizált, mégis minden ábrázolása életszerű és érthető. De nem így járt el mesterünk. Például az 1. számú fatörzse bár nagy erőt rejt magában, mégis a lágyan szertehajló ágak nem ezt sugározzák, és a fa törzsének szilárdságát is veszélyeztetik. A két stilizált akantuszlevél pedig, amely a klasszikus világ hagyatékaként élt tovább Európában; szabályos rojtozással, szétfeszítő leveleivel, bár kecsesek és művésziek, mégis természetellenesek. Éppúgy a két oldalvirág, a lehajló ágakon, nem képviselnek erőt, miként a magyar virágok erőteljesen felemelkedő ágaikon, hanem lágy, lenge bókolással hajolnak lefelé, és gyengéd érzelmeket ébresztenek. Romantikus hangulat árad e csokorból, és nem a csempe témájának mély értelmű, mítikus meséje. És mégis milyen érdekes, milyen különös, hogy nem az európai, az ott elterjedt iráni eredetű gondolatokat megjelenítő életfára gondolt annak megmintázása közben, hanem az ősi, belső-ázsiai és magyar mitológia meselemeit örökölte meg ezekben a nyugatias formákban.

A 2. ábra hasonló, csak az akantusz kisebb és az iszniki fajanszok fogazott szélű leveleihez hasonló; a két virág pedig nagyobb, és a csempe belső terét egészen betölti. Száraikat kis levélkék díszítik, és sokkal áttekinthetőbb kompozíció, mint az első, amelyet az ágak, indák szövénnye sűrű bozóttá alakít.

A 3. ábra még világosabb szerkezetű. A középszar vastag és fogazott; a két kis akantusz lent ágazik szét, mint két kis sziklel, ami nem egyéb, mint a mítosz egyik tartozéka. Mert amikor a legkisebbik fiú ráló a gyümölcsöt elrabló madárra, annak csak egy tollát találja el, és ezen varázsmondások vannak (a varázstoll). Ezek Mezopotámiában szalagcsokrokra kerültek. Európában azután a virágcsokrok szalagjaivá váltak, majd ezekből a magyar népművészetben a sziklel alakult ki. — Felettük két virág, elég természetellenesen, hirtelen szögletes hajlással nyúlnak ki jobbra és balra, elfoglalva az egész mezőt, majd felettük két kis bimbó díszíti még csempénk alsó felét.



12. Erdélyi csempe életfával, kastéllyal 4.

Végül e típus negyedik darabja már csak derivátumát nyújtja a virágbokornak. Talán gyengébb képességű mesternek a próbálkozása, vagy a többi csempe mestere inasának a munkája lehetett. Hosszú száron, mindkét oldalon apró, bütykös levélkék sora látható, igen merev, primitív megfogalmazásban. E négy csempe, a rombuszos belső térrel képezi e csoport első típusát.



11. Erdélyi csempe életfával, kastéllyal 3.



13. Erdélyi csempe életfával, várkastéllyal



14. Erdélyi kályhacsempe életfával, kastéllyal

De nagy eltérést mutatnak a második típus darabjai mind keretezésük, mind pedig virágdíszük szempontjából. Mert amíg az eddig ismertetett (1–4. sz. képek) darabok rombuszos keretekbe voltak beleszorítva, addig a második típus (5–7–9. képek) abban térnek el az előbbiektől, hogy rombuszok helyett félkörívekbe van zárva a minta, és mintegy boltozat borul a várkastélyra, és az alatta levő virágsokorra. Ezek az ívek négy ágból tevődnek össze, és vízszintes találkozáspontjukon kis rozetták tartják össze.



15. Erdélyi kályhacsempe életfával, kastéllyal

Az ívben hajló keretek tulajdonképpen virágos ágak, amelyeken az ív hajlásához igazodó szárazon apró virágok díszlenek, betöltve a csempe négy sarkát.

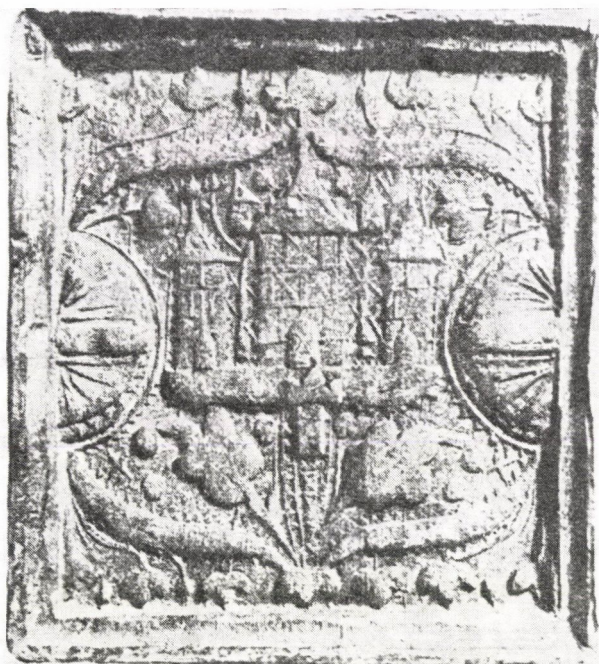
A másik eltérés abban mutatkozik, hogy amíg az első csoportnál a virágos fa törzse összenő a felette levő vízszintes talpazat aljával, addig ezeken a virágos fa külön életet él; nincs semmi kapcsolata a felső mintával. Az 5-ös és a 7-es képen tulipánban végződik a virág. Az 5-ös csempén háromszirmú, egészen lótuusz-szerű megfogalmazású tulipán koronázza a csokrot, és két oldalán kis bimbókat láthatunk. De amíg a két oldalán a szétfeszülő levelű, sűrűn kacsokkal csipkézett akantuszok lágyan hajlanak lefelé, addig a kis bimbók erős száron emelkednek felfelé, nagy kontrasztot képezve az alsó díszítménnyel a kétféle: a nyugati és a magyar szerkesztésnek nem egészen harmonikus összekeverése folytán.

A 7-es kép robusztus, háromszirmú tulipánt ábrázol. Itt már a magyar szerkesztési mód érvényesül, és így ennek megfelelően felfelé ívelő, leveles, lombos ágakkal találkozunk, ami erősen különbözik első négy rombuszos csempénk gyengéd, hajladozó virágaitól.

A 9-ik képen kis vázából emelkedik ki a virág, elárulván ősi dionysosi életfa eredetét. Itt sincs összenövés a felette levő talpazzal, de eltér az 5. és a 7. számú csempéktől a közepén felemelkedő virág, mivel sokszirmú, meghatározhatatlan virágmintát ábrázol. Két oldalán a sűrű, leveles bozót itt is lágyan lefelé hajlik, minden erő kifejtés nélkül. De álljunk csak meg egy kicsit e mintánál. Ez a stilizált virág tulajdonképpen szintén egy kétoldalt kihajló edényformát alkot, alatta a sűrű bozóttal. A majd tárgyalandó Pósta szerinti „hajó”-motívummal is kapcsolathozható, bár ez kissé erőszakoltnak látszik. Ám ez a motívum, úgy látszik, konzervatíven tovább élt a magyar népművészetben, ugyanis megtalálhatjuk például



16. id. Müller Ferenc csempéje Almásról 1865.



17. Erdélyi kályhacsempe életfával, kastéllyal

a kalotaszegi id. Müller Ferenc almási fazekas 1865-ben készített munkái között egy kályhacsempéjén is. (Végh Olivér: Kalotaszegi fazekasság. 10. ábra. 2-ik kép.) Ezen lent, talapzaton — talán a kantharosz derivátuma — egy váza áll, de inkább egy hatalmas kosár. Csak hogy itt már nem a várkastély tetőzi, hanem virágdísz van felette, még pedig a szirén — Meluzina — mintának már tulipánba formálódott virága koronázza a díszítményt. Ez is rámutat egyes motívumoknak hosszú továbbélésére, átformálódására a magyar népművészetben, ha már megváltozott tartalommal is.

A 8-as számú kép a legzavarosabb e típusban. A témát keretező ívek vastag, fogazott levelekké alakultak, nagy virágokkal díszítve. Lent az életfa törzse hosszúkás levél alakot vett fel, és tövéből durván megfogalmazott hármias virágok emelkednek a magasba. Két oldalán a rozetta is hasonlóan egyetlen formájú. A csempe cseppet sem kelt kellemes hatást a szemlélőben.

Hátra van még a harmadik típus. Ezt az jellemzi, hogy nincs keretezése. Felső sarkait mértanián stílizált hármias virágszirmok töltik ki. Lent nyolcágú csillagot öveznek kis indák, virágok. Oldalát is indázat díszíti, és körülveszi a belső tér mintáját. Hiányzik az életfa is, csak egy téglalakú idom helyettesíti, és ebből kétoldalt szintén mértani vonalvezetésű hármias ágon kis bogyók lógnak lefelé. Ez már az eredeti téma gondolati tartalmának végleges elhalványulását, félreértését és meg nem értését jelenti, amikor már csak a kép maradt meg alkotójának az emlékezetében, de annak minden belső értelme nélkül.

Ezzel végeztünk is csempéink alsó mintáival, bár időnként vissza-vissza kell még térnünk rájuk. És most foglalkozunk a minta felett látható és igen problematikus motívum-részlettel, a Pósta által „talapzat”-nak, az ún. „hajó”-nak nevezett mintával. Itt vitakoznom kell vele, mert ő tévesen származtatja az egész motívumkomplexumot az iszlámból. Ez sokkal de sokkal régebbi mítoszok szövevényéből származik. Másrészt a „hajó”-motívum sem megokolt mind formai, mind pedig értelmi szempontból. Ő ugyan cikke további folyamán a perzsa hímzések említésénél már közel járt a téma részbeni megértéséhez; de csak külsőségeiben, a rajzok esetleges hasonlóságában kereste a probléma megoldását, de nem figyelt fel a mögöttük rejlő gondolatokra, azokra az

impulzusokra, amelyek a csempék mesterének a kezét vezették művei megalkotásában. Szóval figyelmen kívül hagyta szellemi hátterét, pedig a rajzoknak sokszor a gondolattal ellentmondó szerkesztése kevésbé fontos, mint a mögötte rejlő értelem. A megfejtésnek éppen az ellenkező irányból kell kiindulnia, a csempéket borító gondolati alapjából kell magyarázni a rajzokat. Így a „hajó”-motívum is kétségtessé válik, mert csak bizonytalan összefüggése van a csempék tárgyával.

Az általa felvetett „Mezarlik-Kula”, azaz „Temető-Kula”-szőnyegnek „hajó”-motívuma, amelyre a szőnyeg egész témája fel van építve ciprusaival, minaréivel, szerinte is csak a rajzelkorcsosulásának — talapzat szélei felkunkorodásának — az eredménye. És elfeledve eredeti értelmét és funkcióját, a hajónak látszó motívum már tényleg a hajó nevet kapta, sőt mitikus hátteret is nyert, mivel az „Élet-hajó-vá” változott. Viszont az is igaz, hogy a hajó-ábrázolás a mitikus világban fontos szerepet játszott, fontos funkciója volt, és csempéinknek is mitikus a háttere. Ugyanis a hajó a halottakat szállítja az alvilágba, tehát a „Mezarlik-Kula” elnevezés találó, de találó az „Élet-hajó” is. A mítoszból már ismerjük a hajó másik rendeltetését is, az életbe való visszatérés esetében. Pósta szerint a török kereskedő az említett szőnyegen szereplő hajószertű motívumot „Élet-hajó”-nak nevezte. Ezért tehát ezt a motíválást ne vessük el teljesen, és feltételelesen a végső megoldásig hagyjuk függőben a kérdést. (Rudolf Neugebauer u. Julius Örendi: Handbuch der Orientalischen Teppichkunde. Leipzig. 1922. 30. kép.) De gondoljunk csak vissza a svéd szikla-



18. Anatóliai temetőszőnyeg Kula, XVIII. sz.

rajzokra, ahol az alvilági bárkából kéz nyúlik ki, mint egy segítséget kérve a kérlelhetetlen halállal szemben, a feltámadás reményében. És gondoljunk az egyiptomi napbárkára, valamint Charon csónakjára a Stixen. Ez a feltámadás gondolata él a Kula szőnyegén is, ahol a temetőnek az „Élet-hajó” a talpazata, ami egyazon gondolat jegyében született. És ez máig is él az iszlám világában, sőt a keresztény temetők kapuján is ez a felirat fogadja a belépőt: „Feltámadunk”. Ez is rámutat az élet és halál soha meg nem szűnő problémájára, és ami tulajdonképpen, amint majd látni fogjuk, csempéinknek is témáját fogja képezni.

Pósta nagyon érdekesen számos iszlám és mezopotámiai egyezésre is felhívta a figyelmet; de ha ezek az egyezések talán fenn is állanak, teljesen elképzelhetetlen és valószínűtlen, hogy egy erdélyi fazekas mester ezeket ismerhette volna, hiszen ekkor nagy részük még ismeretlen is volt. Így hát ezek nem inspirálhatták csempéink megtervezésében; és ugyan milyen gondolatok jegyében? Mert minden ábrázolásnak legalábbis kellene, hogy valami értelme is legyen gondolati háttérrel. De abban az esetben, ha ez a rajzból nem derül ki, vagy kétséges, akkor visszájára kell fordítani a dolgot, és gondolati jelentéséből kell visszavetnii a rajz jelentését. Sajnos ez a helyzet a most tárgyalandó mintarészletünkkel is, amelyet egyelőre Pósta elnevezése szerint „támasztéknak” nevezünk. De később maga is óvakodott a határozott megnevezéstől, nem foglalt állást egyértelműen a „hajó”-motívum mellett, de ellent sem mondott annak, és szorította: „több műstra szemléletének volt szerepe annak megtervezésében”. Szóval ő is nyitva hagyta e rejtélyes motívum kérdését. Így hát én is szabadabban nyúlhatok hozzá és fejthetem ki nézetemet e kérdésben. (25. jegyz. Pósta, i.m. 15. old.).

Hogy egy ilyen kicsiny területen, mint egy kályhacsempé, nem lehet mindent elmondani, az nyilvánvaló. Az alkotó csak félmondatokban, néhány jelzéssel élhet, és ha jól ismert, mondjuk történelmi, mesei, mítikus vagy vallási témákhoz nyúl, akkor az emberek így is megértik mondanivalóit. És nem egyszer díszítményeknek álcázott szimbolikus jelekkel jeleníti meg gondolatait. Így csempéinkben is csak ezekkel élhetett mesterünk, és sokszor bizony el-elrugaskodott a valóságnak még legvalószínűtlenebb ábrázolásától is, miként azt az 5., 6., 7. és 9-es számú csempéknek mintái is bizonyítják. Pedig ezek is egyazon gondolat szüleményei, mint a valóságnak megfelelőbb 1–4. számú darabok.

De hát ha a mesék világában is találkozunk lehetetlenségekkel, következtetlenségekkel, annál inkább előfordulhat ez a művészetek világában, ahol a fantázia még sokkal szabadabban mozog, mint a meséknek, legendáknak mégis bizonyos határok közé szorított szerkezetében. Mert csempéink is ősi mítoszoknak mesékbe torkollott történeteit mondják el szűkre szabott mintáikban. Ugyanis csempéink teljes mintája az életfát ábrázolja, és Belső-Ázsia, valamint a magyar — amely azzal szorosan összefügg — mítikus mesevilágának szűkre szabott illusztrációi. Tehát a „támaszték”, az a problematikus „hajó”-motívum nem egyéb, mint maga az életfa. Az életfa, tetején a várkastéllyal, ahol az elvarázsolt királyleány, a tündérkirálynő várja szabadítóját, hogy azt azután örök élettel ajándékozza meg. De ne vágjunk elébe a dolgoknak; csak felfedtük értelmét a mese illusztrációjának hogy érthetővé váljék az egész ábrázolás.

Az 1–4. képeken láttuk, hogy a levelek, virágok erős törzsből sarjadzanak ki, és a törzs felett vízszintes talapat helyezkedik el. Ez a legtöbb esetben vízszintesben többször tagolt, és a felfelé való szétterülés a fa erőteljes lombozatát is jelképezheti. Ezt sűrűn applikált díszek fedik, hol a fa leveleit természetesen erősen stilizálva, máskor meg némelyiken virágcserepek sorát is láthatjuk. (7. kép) Nem tudni, hogy mi okból alkalmazta a mester e díszet, talán eltűlőzva az ábrázolás absztrakt voltát, vagy csak játékos kedvűből és netalán már el is feledve az ábrázolás témájának az értelmét? Ez utóbbi is lehetséges, mivel csempéink stílusukat, kivitelezésüket illetően nem egy mester munkájára vallanak, és az utánzó talán nem is volt tisztában azzal, hogy mily gondolatot fed az ábrá-

zolás; csak a minta keltette fel érdeklődését, és jól-rosszul utánozta azt. Ezért van az, hogy egyes daraboknál (5., 6., 7. és 9.) a fának törzse síncs, lombja a levegőben lóg, mert megmintázásakor sejtelmé sem volt ennek funkciójáról, az egész illusztráció tematikájáról.

De egyelőre ne firtassuk a közbeeső díszítmény mibenlétét és megjelenési formáit, mert nem különálló motívum, hanem szerves része az egész és főleg a felette levő leglátványosabb mintának, a soktornyú várkastéllynak. És ez egy másik mítosz-világba, más tájak felé vezet, de végeredményben a halál és az öröklét problémája ez is. De itt is kétfelé válik utunk, mert vagy az iráni — európai szarvasnak, vagy a belső-ázsiai életfának, a „világfának” mítoszában át közelíthetjük meg. Ám ezek szintén összefutnak és találkoznak az életfa mítoszával és az abból sarjadó mesevilággal.

Megismerkedtünk csempéink alsó felének mintáival, az életfával, de mit jelent felette a soktornyos várkastély. Mi az összefüggés a két motívum között, mert az bizonyos, hogy összetartoznak és magyarázzák egymást, és hogy mivel mindkettő a „Hortus conclusus”-szal van összefüggésben, a két mítosz összekapcsolódott; bár a szarvas mítosza sokban különbözik az életfától és saját útjait járta.

De ne felejtjük el, hogy a mesékből egyes motívumok kikopnak, mások meg beleszövődnek, de végül is egyazon gondolat kifejezői maradnak. Éppen ezért, ha a „vízzel körülfalt sziget”-en nem is szerepel mindig az életfa, ez még nem jelenti azt, hogy hiányzott is onnan valaha. Csak a mese nem emlékezett meg róla, vagy feledésbe merült, mert más, hasonló gondolattal pótolták. És most jegyezzük meg jól, mert a következőkben igen fontos szerepet játszik majd a „vízzel körülfalt pázsitos rét”, tehát a „bekerített túlsó világ”, a víz, mint az „östengeter”, vagy a tejtóra emlékeztető hagyomány és a várkastély a szigeten. Érdekes és elgondolkodtató összefüggések, ősi mítoszok mesékbe süllyedt emlékképei, és soha el nem halványuló vágyálmait jelenítik meg.

Már a neolitikumban, még szorosan a holdhoz kötve, a skandináv barlangokban feltűnik a rénszarvas alakja. Agancsai ugyanis hasonló formát mutatnak, mint az ökörszarvak, amelyek a holdsarlók legősibb szimbolikus képei és magát a holdat jelentették. Hasonló lehetett a helyzet a rénszarvassal is, a szarvak formájának analógiája folytán. A gyors lábú vadnak titokzatos eltűnése a vadonban, majd újra való felbukkanása sejtelmekkel teli gondolatokat és érzéseket ébresztett az emberekben. Azután ezek összekötve a szarvasnak a holddal való kozmikus egységével, még jobban elmélyítették bennük a szarvasnak démonikus hatalmába vetett hitüket. És hogy nyilaikkal az állat halála a hold eltűnését is jelképezte, az nyilvánvaló, de minden ilyen rajzon valamilyen formában annak feltámadása is jelezve van, és ez kétségtelemén teszi a hold-szarvas egységet. Persze vadásztak is rá és úgy sejtethetjük, hogy ez egyúttal kultikus szertartás is lehetett, amit a mai lapp és szibériai népek napjainkig is fennmaradt szokásai is igazolnak.

Ez a hold-szarvas komplexum, úgy látszik, túlélte az évezredek változásait; mágikus hatása nem csökkent. Mert például a lappoknak, akik a rénszarvasok birtokosai, az egész középkorban, sőt még azután is mágikus erőt tulajdonítottak és pogány vallásukat ördöginek hitték. Vonatkozott ez persze Észak-Ázsia alig ismert népeire is, akiket a délibb juhtenyésztők borzalommal emlegettek. (26. jegyz. László Vajda: Untersuchungen der Hirtenkulturen. 1968. Wiesbaden.).

De azután a szarvas alakja feltűnt délen is a neolitikumban, Észak-Itáliában a bresciai rajzokon. Ugyanaz a kép és elgondolás, mint a messze északi barlangok falain. A hozzáfűződő mítikus elképzelések hasonlósága nem meglepő, hiszen az egész őskorban keresztül szelvényhosszában Európában egységes volt a kultikus szemlélet. És ahogy az egyes népek jöttek-mentek, vándoroltak, szellemi hagyatékukat mindenütt hátrahagyták, átadták egymásnak, és semmi sem veszett el az ősi gondolatok világából. És úgy látszik, hogy ez a szarvashoz kapcsolódó démonikus hit ráragadt a déli verőfényes vidékek büszke szarvasára is, de azért már más formában, mert a mítosz már levette rénszarvasi jellegzetességeit és a szarvas lé-

pett a helyébe, bár északon még mindig a rénszarvashoz kötődtek e gondolatok. Am már a délen kialakult mítosz meséi is feljutottak hozzájuk, hogy azután ehhez hozzáfűzzék saját elképzeléseiket is. E kettőnek az összeolvadása mutatkozik meg a magyar mesében is, amelyek a szarvas csodálatos történeteivel foglalkoznak.

A mítosz kezdetén a hold és a szarvas egységét láthattuk a szarvak holdsarló formájában. De a mítosz végső kialakulásában, amikor már démonikus külsejét levetette, egy másik fogalom is csatlakozott lényéhez, még pedig a szarvas és a nő egysége. Azaz, hogy a szarvas tulajdonképpen a nő egyik megjelenési formája. Az ősi gondolat változatlanul él ebben is; viszont igaz, hogy korábban a holdmítosz idején a hold férfi volt, tehát ez így nem cseng össze. De ha meggondoljuk, hogy a nő-szarvas mítosz sokkal fiatalabb és délen már a napmítosz jegyében fejlődött ki teljes szépségében és itt a hold vette át a nő szerepét, érthetővé válik a csere. És ahogy a hold-szarvas kozmikus egység, hasonlóképpen a nő-szarvas is ugyanaz maradt.

Ez képezi alapját a mítosznak és csak újból az elmúlás ellen való védekezés, az örök élet és boldogság elnyerésének a gondolata áll mögötte. És ahogy az életfa a „Hortus conclusus”-ban virul, éppúgy a szarvas is e képzeletbeli világhoz van kötve. Mítosza az árja világban alakult ki véglegesen, számtalan változatával a korok folyamán, és az őt befogadó népek képzeletvilágában. (27. jegyz. Lösch: Der Hirsch als Totenführer. Arch. für Religionswissenschaft. Bonn, 1899.)

És hogy a hold meg a szarvas mitikus alakja mennyire egyértelmű, azt igazolja például a sumér mitikus elképzelés: a hold a szarvakkal. Mint tudjuk, náluk az ökör volt a hold szimbóluma, amit a számtalan pecsételhenger ábrázolása is mutat, és a „holdökörnek” arany szarvai voltak és ez az időt jelentette, de egyben a hold fényére is utalt. (28. jegyz. König, i. m. 154. old.) Majd jóval később, a görög világban már a kerineiti szarvasnak van arany agancsa (29. jegyz. Spiess, i. m. I. 13. old.), tehát már a holdról, az ökörről a szarvasra terelődött a mitikus gondolat. És még később, a norvég mondákban a szarvas agancsa alatt van az arany (30. jegyz. Spiess, i. m. uo.) E példák mutatják, hogy az ősi mitikus gondolat hogyan igazolódott a holdszarvas azonosságában és annak hite mily szívósan élt tovább évezredekken át és világrészekben keresztül úgy, hogy még az európai középkorban is élő hite volt a már keresztény népeknek is.

És hogy az ősember szellemi habitusa milyen egységes volt az egész világon, híven tükrözi az előbb említett jelenségek hasonlósága a skandináv és az észak-olaszországi szarvasábrázolásokkal. Az igaz, hogy ezek sokkal korábbiak és így Európa ősi szellemi kincseihez tartoztak, amelyek azután kisugároztak a Mediterráneum vidékére is, gazdagítva az ottani mítoszvilágot. E rajzokon igen sok az egészen elstilizált szarvasvadászat, és már az előadás módja is arra utal, hogy ez nem csak egy egyszerű vadászjelenet megörökítését célozta, hiszen megszentelt helyet díszítettek. Azonkívül e korban még minden a kozmikus világképben, a kultusz jegyében állt; ezért ezeknek is szimbolikus értelmezésük kellett, hogy legyen és ez a holdszarvas üldözése, az örök élet elnyerése a szarvas elejtése volt. Ezt a kettősséget szimbolizálja egy kis bronz szobrocska is Skandináviából, ahol egy férfi alaknak kezei úgy érnek a feje felett össze, hogy így egy szarvasagancs forma alakult ki. Vajon ez egyúttal nem akart totembázolást is lenni? (31. jegyz. König, i. m. 248. kép.) Egy másik rajzon pedig egy szarvas vontatja a kocsit, amelyen egy hatalmas korong van. A hold avagy a nap szimbóluma ez? (32. jegyz. Karl Clemen: Urgeschichtliche Religion. Bonn, 1932.) De itt még démonikus formájában jelentkezik a mitikus gondolat.

Azután még egy fontos szerepe van a mitikus állatnak, ugyanis ő a kísérője a holtaknak az alvilágba. E szerepe különösnek tűnhetek előttünk, ha arra gondolunk, hogy ő egyúttal a termékenység, szóval az újjászületés szimbóluma is, de e két szerepkör nem is igen zárja ki egymást. Mert hiszen, ami egyedüli vigaszuk volt a halál rémével szemben: a hitük, hogy haláluk után egy szebb, boldogabb világba költöznek, és ez mindjárt érthetővé

teszi e képzettársítást, mert a szarvas a halottat a szép, idilli világba (a Paradisomba) vezeti. (33. jegyz. Lösch: Das Hirsch, als Totenführer. Arch. für Religionswissenschaft. Bonn, 1899.)

Ennek sok fennmaradt emléke közül csak egyet említek meg: egy boszniai bogumil síremléket a 14. századból, a kamistikai temetőből. Ez egy férfi alakját ábrázolja egy szarvassal, és alattuk négy nő kezüket összefogva, úgy látszik, halotti táncot lejtenek. A nők száma feltűnő, ugyanis négyen vannak, mint a Sorsalakok, akik az élet fonálát elvágják. Tehát az ábrázolás szimbolikus volta kétségtelen. De erre sokan felkapják a fejüket (a hold, hiszen a Sorsalakok, a Párkák hármán voltak (a hold mitikus hármasszámának megfelelően). Igen ám, de a zoroasteri dualisztikus erkölcsi felfogás hatására a Sorsalakok száma négyre emelkedett és ez a negyedik az ellenlábás, a rosszindulatú volt. Ezért szerepelnek e rajzokon már mind a négyen, de azért találkozunk a három nővel is. Dürernek van egy szép metszete ezekről, amelyen egy-más kezét fogva a négy meztelen Sorsalak, a négy nő körtáncot lejt. (34. jegyz. M. Hoernes: Altentümer der Herzegowina. II. Wien, 1882.—Karl. v. Spiess: Marksteine, i. m. Schicksalsgestalten.)

De számos síremléken találkozunk még itt hasonló tematikával, és mindenütt feltűnő helyen ott szerepel a holdsarló is, hangsúlyozva az ábrázolás szimbolikus jellegét. Úgy látszik, még mindig nem ment feledésbe a szarvasnak a holddal való egysége. Itt a Balkán hegyei közt úgy látszik, megrekedt az ősi hitvilág szelleme. De ne menjünk messzire, hiszen napjainkban is a vadászat főattrakciója a szarvas elejtése és agancsa dícső trófeája a szerencsés vadásznak. Agancskiállításokat rendeznek, díjazták a legszebb darabokat. Nos és még valami. Az angliai rókaavadászatokról van szó. A vadászok szigorúan előírt öltözéke, a vadászat szigorú, szabályok között való, szinte „rituális” megrendezése és annak lefolyása nem halvány emlékei ezek még a szarvas-démon ősi hitének, az ősi kultikus vadászatnak?

De érdekes, hogy ugyane vidék közeléből, Thráciából indult hódító útjára Dionysos kultusza is, hasonló szellemi háttérrel és aki szintén megjárta Hadest és újjászületett. E megrázó drámai mítosz is oly mély nyomot hagyott e vidéken, hogy Thrácia egy kis városában egy szekta még ma is megünnepli a tavasz kezdetén Dionysos emlékét. Ökörsütést rendeznek és tűzgrást is a tűzben született isten emlékére. És ez a tűzgrás, a tűzben való születés Belső-Ázsiában is elevenen élt, és él még ma is a nép körében, a magyar mesében, a Hamujutka Jánosban. És ahogyan a szarvas élt még a középkorban és még ma is a vadászok körében, mint láthatjuk, Dionysos emléke sem halványult el egészen, mítoszuk megrekedvén a Balkán elzárt hegyei között.

A hold-szarvas azonossága azután a szarvas és a nő azonosságához is elvezetett. Mert ha a hold egyúttal a nőt megszemélyesíti újjászületésével a termékenység gondolatához kapcsolódva, akkor az a szarvasra is éppúgy vonatkozik, miként a holdra, és ez a szarvas átváltozás igen ősi gondolatokra vezethető vissza. Túl a démonikozmikus időkön, amikor már a gondolatok perszifikációja is megindult, az a hit, hogy a szarvas a holtat kísérje az alvilágba (lásd. 33. jegyz.), a másik világba, ahol örök élet és boldogság honol, akkor ő a mesék hőst csalóató szarvastehenével is azonos: mert a „Hortus conclusus” egyértelmű az elképzelt alvilággal, és itt is, ahová vezeti, szintén az örök élet és boldogság hazája várja, tehát a kettő egyértelmű. Figyeljünk majd fel arra, hogy a belső-ázsiai mítoszokban a várkastély a királyleánnyal, a hegy mélyében található. Csak a mítosz még tele borzalommal; míg a már mesékbe sülyvedt mitikus élmény itt csillogó, derűs, szép idilli képpé változott és elveszette minden, a holdhoz kapcsolódó mitikus hátterét.

E mitikus képnek egy jellemző példája egy fekete vázafestmény az i. e. 600-as évekből. Heraklész a Hesperidák kertjébe megy az életfa aranyalmáért. A kép közepén áll a fa, balról Heraklész hatalmas íjjával, a fa jobb oldalán két nő, a Hesperidák, a fa őrei és egy szarvas, amelyet



19. Sgarffitos hucul kályhacsempe. Tiszabogdány, XIX. sz.

Héraklész üldözött. Ő a fa mellett áll, félig kívül, féltetéssel pedig bent a kertben. Ő a harmadik Hesperida, szarvas alakját véve fel. (35. jegyz. K. v. Spiess: Marksteine, i. m. I. 6. kép. 66. old.) Ez a szarvas-nő átváltozás. És ugyanezen korból egy kelet-germán ábrázolás: lándzsás lovas vadász követ egy szarvast, amely a lóhoz megy és ott három egymás kezét fogó asszonyt talál. (A három Párka, a bogumil sírok asszonyai: az átváltozott szarvas. (36. jegyz. K. v. Spiess: Marksteine, i. m., I. 59. old. 3. kép.).

Elhagyva a mítoszok világát, ezeknek mesékbe torkollott folytatásával kell megismerkednünk, amelyek már a történeti korokban keletkeztek, és ezerféle változatban élnek a nép ajkán, szerte a világon. Az alapmese a következő: Egy kiválasztott hős (héros) egy hatalmas szarvakkal díszes szarvastehenet követ. Átlépi a „határt” és egy másik világba jut. Ebben a bekerített ligetben (Hortus conclusus, Hesperidák kertje, Paradicsom, Hvarenah-táj stb.) egy szép kastély áll, amelynek ajtaján egy gyönyörűséges leány lép ki, aki nem más, mint az üldözött szarvas. A hős tehát megtalálta a leányt, akit a sors szánt neki. Ez a szarvas leány az őre a ligetnek, az életfának, az élet vizének, és itt kapcsolódik az életfa mítosza a szarvaséhoz. A hős három feladat sikeres elvégzése után (rendszerint a három sárkány legyőzése után, akik a leányt elvarázsoolták és elrabolták) megkapja a szép leányt, és miután evett az életfa gyümölcséből, elnyerte az örök életet is. Tehát az üldözött szarvas maga a leány, ahogy ezt már a Héraklész vázán is láthattuk és a hős megkóstolván az életfa gyümölcsét, elnyerte az örök életet. Ez rövid tartalma a mesének, amelynek számtalan változatával találkozunk egész Európá és Ázsia népeinél, sőt még Kínába is eljutott a hercegnő kertje meséjében.

E mese két jelenetét őrizte meg számunkra két hucul kályhacsempe a XIX. sz. második feléből és egy lengyel csempe a XIX. sz. elejéről, Krakkóból. (37. jegyz.) Soproni Ö., i. m. III–III. old.). Az egyik hucul (26. kép) és a lengyel (29. kép) azt a pillanatot ábrázolja, amikor a szarvas, szájában az életfa gyümölcsével átlépi a két világ választó vonalát, amelynek a határát, mint tudjuk, a fa jelképezi. És azt is tudjuk, hogy itt tovább üldözni

már lehetetlen. Csempéink fáján pedig a madár, a negyedik Sorsalaknak, az ellenlábasnak, a boszorkánynak a megszemélyesítője. De a hucul csempe szarvasa még egy figyelemre méltó tulajdonsággal rendelkezik. Barna teste tele van apró zöld foltokkal. (26. kép. O. N. M. Ltsz.: 58. 45. 1.). Az Ezeregyéjszakában Rusvandsar egy szarvastehenre talál, amely kék-fekete foltokkal tarka (38. jegyz. Hustig, G: Zur Hinde mit Atlasdecke. Mitra, I. 41. old.). Buddha inkarnációinak egyikében is, mint gazellának kékfoltos a teste. (39. jegyz. Fousher, A., 11. kép.). A Kubán vidék őskori bronzleleteiben is találkozunk ilyen szarvasok alakjával, amelyeknek az egész testét rácsminta fedi. (40. jegyz. Wolfgang Henze: Ornament, Dekor und Zeichen, Dresden, 1958. 124. tábla.) Szarvasábrázolás. A teste teljesen be van kockázva sűrű rovátkolással. De egy XVII. sz.-i magyar tál szarvasának a hátán is rovátkolt sáv fut végig. (Herman Ottó Múz. Ltsz.: 16. 230.). Ilyen szarvas nem létezik; a csempe mestere csakis a hagyomány világából meríthetett, és ez szintén döntő bizonyítéka a rajz szimbolikus tartalmának.

De még érdekesebb a másik csempe rajza. (41. jegyz. Soproni, Ö., i. m. 27. kép. Sgr. hucul, XIX. sz. m. fele, Tiszabogdány. Ltsz.: O. N. M. 58. 45. 5.). Balról egy tornyos épület látható madárral a tetején. A madár hátra tekint a tér közepén álló férfire, aki a jobb oldalon álló barokkosan mozgalmasan hajladozó fához nyúl. Ez a szarvas-mese befejező aktusát meséli el. A hős elérte célját, az erdei csodálatos kastélyt, és tornyán a madárnak, a boszorkány leányának, a szarvas-hercegnőnek is elnyerte a kezét; ezzel az életfa örök életet adó gyümölcsét is amelyet éppen most szakít le a fáról. Ezt figyel a madár, aki egyúttal a negyedik Sorsalak és így őre is a fának. De bizonyítja a fa tetején álló kastély létét egy japán ábrázolás is, a 8. századból. Ezen egy pagodán egy hármass lombosított életfa tetején egy kastély áll, itt természetesen pagoda formájában. A hármass lombosított az égből hármass felosztását szimbolizálja. (26. kép.) A szarvas mítoszában ez a hite egyrészt, mint halottkísérő,



20. Sgarffitos hucul kályhacsempe kastéllyal, életfával. Tiszabogdány, XIX. sz.

másrészt a mesékben, mint elvarázsolt szarvas-nő, metamorfózis, egész Európában, még a középkorban is el volt terjedve, és számtalan ábrázolását is ismerjük. Például Rogslösenben a templomkapu: svéd kovács műve, vadász kürttel, két kutya, fent madár, futó szarvas, szájában az életfa gyümölcseivel (42. jegyz. Spiess, Marksteine, I.). — Találkozunk vele a münsteri dómon, 1230 után (43. jegyz. Spiess, Marksteine, I. 73. kép.). — Mézeskalácsokon: szarvas két nyíllal a nyakában (akárcsak skandináv barlangok rajzaín), kutyák üldözik, szájában az életfa gyümölcse és ezeknek is pettyes a hátuk. Találkozunk vele strassburgi kályhacsempén a 14. századból, szarvas, vadász és három kutya ábrázolásával. — Menyaszonyi kendőn (14. sz.) Nürnbergben: kürtös vadász, kutya, a szarvas átlépi a „határt”. A fa másik oldalán egy nő áll és egy forrás van. Ez talán a legteljesebb megfogalmazása a mitikus szarvas meséjének stb. (44. jegyz. Spiess, Marksteine I.).

Az egyház küzdött ellene, de mítoszt teljesen kiirtani nem tudta; ezért kénytelen volt beleágazni a keresztény ideológiába. Ennek egyik formája az volt, hogy a szarvast azonosították az ördöggel. Például egy veronai templomajtón a 12. századból egy ilyen jelenetet láthatunk: A jobb mezőben egy szarvas, a bal oldalon Theodorik király. Kürtösök, lovasok, három kutya. Átmenet a másik mezőbe a szarvashoz. A szarvas, a „másik világ” kapuja előtt, ahol az ördög várja. Szóval a szarvas a pokolba vezeti a királyt. A szarvas, a lúd, a sólyom (ősi mítoszok szereplői) az ördög ajándékai. Így az örök élet hazáját, ahová a szarvas a holtakat vezeti, az ördög hazájával, a pokollal helyettesítették, elrettentve a hívőket a szarvasról alkotott hiedelmektől. (45. jegyz. Spiess, Marksteine I.) De e hitet még ezzel sem tudták kiirtani, ezért fordultak egy másik mesebeli állathoz, az egyszarvúhoz, az „unicornis” meséjéhez. Ez helyettesítette, közömbösítette az egyház előtt oly pogányan tetsző szarvas mitikus meséjét, ami egy leűnt világszemlélet magvát képezte. Az emberek már hallottak valamit az egyszarvúról. A keresztény lovagok ennek hagyományát Keletről hozták magukkal. A szarvasnál kevés az egyházi szellemiség, de az egyszarvúnál annál több, és jól kiépítették azt, ami a „bezárt kert”-ben lejátszódik. A nép igényelte a drámát, és az egyház e vágyukat ki is elégítette az egyszarvúval és átértékelte a néphagyomány szarvasát. És mivel ez idegen volt a népnek, ezzel az egyház szabadabban bánhatott, mint az ismert és a hagyományban megrögződött szarvassal.

Már az ókori írók említik az unicornist. Ktesias, majd Ailianos vadzamárhoz hasonlítja, amelyet elfogni, nyíllal lelőni nem lehet. Ailianos szerint orrszarvúra hasonlít és fekete szarva van. Ezeket Strabo, Plinius, Salmus azután továbbadták a középkornak. Szarva alatt a csodatévő karbunkulust hordja; majd az ind varázskő. Idézzük csak vissza a sumér aranyszarvakat és a norvégot, szarvában a varázssital, ami a kelet-ázsiai hagyományokkal összecseng. (Az élet vize). De a keresztény gondolatvilágra Physiologus volt a legnagyobb hatással. Szerinte nem vadászható és, hogy elfoghassák, egy szépen öltözött szüzet kell leültetni és ekkor az unicornis az ölébe ugrik. E variáció még nem szerepelt az antik íróknál, és ezzel egy másik, mitikus gondolathoz csatlakozott; vagy talán inkább az a mítosz kapcsolódott e szintén mitikus, a valóságban nem is létező állathoz és ez a szűz megjelenése volt. Mert Manne Phile szerint a szűz éneke csalogatta a vadat magához. Viszont mások szerint a hangszerek, a vadász kürtje csalogatja (ezért az ábrázolásokon a kürtös vadász). És ez az énekesbítés a középkortól máig is él. A 16. századi Mesterénekekben; a Knaben Wunderhornban, a Mária-énekekben. De ez a hozzáfűzött gondolat a szűzről és énekéről valószínűleg az Orphikus-Dionysos körrel van kapcsolatban; onnan vette eredetét. Orpheus dalával megszelídítette a vadakat. A Titánok borgózzal csalogatják és fogják el a Tritonokat, Silenust. Ez a mámorító ital, a forrás. Így a Szűz ruhájának az illata is hasonló a mámorító italhoz. Teljes az összhang, összecseng a mámorító ital hagyományával. És a történet igen messze, keletre vezet: Engidu elfogása az örömlánytól (Gilgames) is hasonló erre. De Indiában, Tibet-



21. Tamamusi szekrény. Nara (japán), VIII. sz.

ben és Japánban is találkozunk vele. És így most már könnyű volt a teológusoknak a szarvas és az unicornis mítoszt egyesíteniök és a szüzet Szűz Máriával helyettesíteniök.

Nem térhetek ki az iráni, zoroasteri mítoszra, amely talán elindítója lehetett az egész unicornis komplexumnak, ez nem tárgya mondanivalómnak; csupán néhány európai ábrázolását ismertetem, amelyek minden szerepel, amit a mitikus elgondolás előadása megkívánt. Egyebek között igen sok faliszőnyeg megőrkíti e jelenetet. A megoldások különbözőek, de tematikájuk azonos (Roland kürtje; a bőségzarú más elgondolásai a hagyományak). A vadász kutyáival üldözi a vadat, az unicornist. Rendszerint egy igen alacsony sövényvel bekerített ligetben, egy fa alatt (az életfa) ül a szűz, azaz Szűz Mária. És az unicornis alacsony kerítésen átugorva az ölébe ugrik. A vadász vadul ugató kutyáival megtorpan az egyébként egészen könnyen átugorható kerítés előtt, de nem juthatnak tovább. Ez az ősi mesének már keresztény változata, amikor az üldöző vadász elől eltűnik a szarvas és elvarázsolt hercegnővé válik, akit most már Szűz Mária képvisel. Itt, hogy az egyszarvú a szűz ölében nyugszik, kettejük egységét szimbolizálja. E kert a „Hortus conclusus”, azaz az elérhetetlen túlsó világ, a Paradicsom. (46. jegyz. Göbbel: Die Wandteppiche und ihre Manufakturen in Frankreich, Italien; Spanien und Portugal, 1928. II. rész. 2. könyv. 310., 311., 312., 314. stb. képek.).

Igen érdekes egy körülbelül az 1500-as évekből származó kis faliszőnyegnek egy részlete: középen az életfa, a Szűz és előtte az unicornis. Majd egy másik hasonló korú alkotáson palánkkal bezárt unicornis. (47. jegyz. E. J. Alexander and Carol, H.: The Flora of the Unicorn Tapestries. New-York, 1967. 21.—19. old.).

Ezek voltak az ókori, keleti és nyugat-európai mesék és ábrázolások. De most nézzük meg, hogy e mítosz milyen tükrözésekben élt hazánkban. Mert nálunk is nagy

szerepet játszott, hiszen népünk megszületése is egy szarvasnak, a „csoda-szarvas”-nak köszönhető a mondák tanúsága alapján. De azonkívül a belső-ázsiai mitikus világ és a samanizmus—amelynek mi is részesei voltunk—belejátszottak a magyar monda kialakításába.

Legelőször is tehát a „csoda-szarvas” mondájával kell foglalkoznunk. Ennek kialakulása az ősi kozmikus, mitikus gondolatok világában gyökerezik és a keleti formák képezik alapját. A belső-ázsiai változatok és főleg az ugor mondák egyik-egyik hajtása. Jordanes-el kell kezdenünk, mert ő írta le a monda hunokra vonatkozó részét. De ez már nem az igazi monda, tudálos magyarázatokkal van tele, amit az bizonyít, hogy nem csak az igazi mondai anyagot ismerteti, hanem politikát is visz bele. Szerinte ugyanis a szarvas megjelenése nem a vizen át vezetett hun vadászok javára, hanem az ott lakó népek kárára volt, mivel azokat a hunok kiűzték hazájukból.

Egészen más az alapmeséje a magyar mondanak, mert az megtartotta eredeti mondai hangulatát és nincs benne semmiféle tudós belemagyarázás. Mert a magyarban a testvérpár nem űzi el az ott lakó népet. Ott pásztorkodásra alkalmas helyet találtak és le is telepedtek. A bolgár asszonyok tavaszi ünnepére érkeztek éppen és elrabolták Dula király leányait. Elvették őket feleségül és ezzel a két népek: a hunnak és a magyarnak a megalapítói lettek.

A tavasz ünneplése, újjáéledése és a két nemzet megszületése, a gondolatpárosítás, a termékenység jegyében, a szarvas képében mily szépen összecseng. Csacska mesének gondolhatnánk, pedig ősi, kozmikus gondolatok rejtőznek mögötte.

Jordanesnél már a keresztény erkölcsi és világnézet érvényesül az ősi mitikus elemmel szemben. Viszont a magyar teljesen megőrizte annak minden mitikus elemét, alapgondolatát a népek születése és letelepedése tárgyában. A magyar monda teljesen független Jordanestől és érdekes rámutatni arra, hogy amíg az életfa mítoszában is általában a harmadik fiú szerepel, addig a szarvas-mítoszban két testvér vagy jóbarát a vad üldözője és ez belső-ázsiai előzményekre utal, mint ahogy a vogul, osztják, mordvin változatokban is az elsőszülött testvérpár szerepel.

De ez a monda a testvérpárról igen messzire vezet vissza. Az ősi kozmikus gondolat—mint már láttuk—az élet és halál, egyfelől a felső égi világ; másfelől a sötét alsó világ, az élet és a halál ellentéte, dualizmusa, mint két egymástól független ellentétes világtér állanak egymással szemben. Ez később morális színezetet is nyert. A jó és a rossz erkölcsi ellentéte is fűződik hozzá, mert a felső világ istenei a jóakaratiak; ezzel szemben az alsó világ istenei a rosszindulatiak (a mennyország és a pokol). De a világhossz és a sötétség istenei ikerpár, mert kiegészítik egymást (a yang és yin?). Már a Rig-Vedában találkozunk velük. Az Asvin ikerpár, Agni és Usas. Két elválaszthatatlan istenség. (48. jegyz. H. Oldenberg: Die Religion des Veda, 1923. 211. old.). De az Aveszta ikermítoszában az ikerpár a nappal és az éjjel jelentette. Mitra az éjszakai ég istene; Ahura-Mazda pedig a nappalé. A testvérek az ég fiai. És a nappali meg éjjeli égboltot már az árja korban Mitra-Varuna istenpár fogja egybe. (49. jegyz. H. S. Nyberg: Die Religion des alten Iran. Leipzig, 1938. Németre ford. H. H. Schraeder. 109. old.).

Így Kirfeld szerint bizonyos ázsiai vallási rendszerekben az égi világ két félre osztódott. Felső és alsó világra, de minden erkölcsi utalás nélkül. Bár sok ebben az iráni zoroasteri hit és az Aveszta befolyásolta világszemléletüket, úgy látszik, e téren a harcias, más erkölcsi felfogású népekre e tan hatást nemigen gyakorolt. (50. jegyz. Wilhelm Kirfeld, Die Kosmographe der Inder, Bonn u. Leipzig, 1920.) És ez a mitikus hit egész Belső-Ázsiára jellemző. És hogy ők kozmikus világban éltek, ezt a kozmikus világszemléletet ráhúzták az állami élet intézményeire is. Itt most minden fordítva történt: mivel az égi világot vetítették a földre. Mert ha egy ikerpár uralkodik az égen, akkor természetesen ennek így kell lennie a földön is: tehát az országnak is két fejedelme kell, hogy legyen. Alföldi András szerint: „mindent a vallásos formanyelv

hagyományos fordulataiba öntve közölnek.” (51. jegyz. Alföldi András: Magy. Nyelv. 1932. 207. old.) Szóval a kettős királyság szakrális jellegű Ferdinándi szerint, a kozmikus égi és alvilági kettősség alapján. (52. jegyz. Ferdinándi Mihály: Új magyarság s az új Európa. 1942. 196—197. old.) És megint csak Alföldit idézem, hogy a kettős királyság: „a nép vallásos gondolkodásában gyökerező örökletes intézmény”. (53. jegyz. Alföldi András: A kettős királyság a nomádoknál. Károlyi Árpád emlékkönyv, 1933. 28. old.) És a kettős királyság az egész ázsiai hatalmi rendszerekben erre a világképre épült fel. Így a kazarak, hunok, türkök országaiban mindenütt ez az uralkodási forma érvényesült, a Rig-Veda, az Aveszta kozmikus kettős égi uralma alapján. Tehát még egyszer: a kettős királyság politikai formája a kormányzásnak két fejedelem közötti megosztása volt, melyek egyike inkább a nép főpapjának a tisztét töltötte be. De e kettős királyság volt a honfoglaló magyarság államformája is, és ez összefügg a kazár országlás kettős felosztásával is, amelyre szintén Alföldi mutatott rá már idézett művében (54. jegyz. Alföldi, A kettős királyság... i. m. 28. old.). A kazároknál, a hunoknál, a türköknél két kagán uralkodott, melyek közül a bal oldali volt a rangosabb, az „ég fia”, tehát a nép főpapja is. Ezt kínai források is sokszor emlegetik. (55. jegyz. Validi Togan: Reisebericht des Ibn Fadlan. 1939. Leipzig, 256. old.) Tehát még egyszer erősen hangsúlyozva: e kettős királyság volt a honfoglaló magyarság államformája is, mert hiszen e belső-ázsiai kozmikus világszemléletben nevelődve, e népek körében élve ez magától értetődő volt. Mindez is csak azt bizonyítja, hogy a csodaszarvas mondájának eszméi része ázsiai eredetű, népünknek ősi, mitikus világához tartozott. Solymossy vette először észre, hogy a szarvasra vadászó Hunor és Magor testvérpárban a kettős fejedelemség emléke él és a magyar monda fiú testvérpárjában a védai ikermítosz lappang.

De hogy tisztáztuk a csodaszarvas mondáját és eredetét, nézzünk körül mondai és meseanyagunkban, hogy milyen formákban él abban a mitikus szarvas alakja. E mondat nálunk a regősénekek és a mesék vitték tovább. A regősénekek keletkezési ideje a XI. századnál későbbi nem lehet. Számptalan variánsa van, de a lényege valamennyinek az, hogy a szarvas egy sebes folyón úszik keresztül a másik partra, a „kerek, pázsitos mezőre”. Tehát itt szigetről van szó, amelyről csak homályos foglaimaink vannak. Sziget, mint a Hesperidák szigete az Okeanoson túl. Szigeten vagyunk, sebes víz veszi körül, az „ösvíz”, az „östenger”, „a „világötenger”. És ide csak a szarvas segítségével juthat át a kiválasztott hős, akit a szarvas maga után csalogat saját üldözésére. Szóval ez a „Hortus conclusus”, az a „túlso világ”, ahol az örök élet, a boldogság honol. És a hős több próba után, rendszerint a sárkány legyőzése révén meg is kapja a szép szűzzé változott szarvast és örök élet vár reá a szép kastélyban, mert rendszerint egy kastély is van a szigeten. Emlekezzünk csak vissza a már említett hucul csempére, a kastéllyal, a hőssel, aki leszakítja az életfa gyümölcsét.

Ez a lényege a regősénekeknek és szintúgy a belőlük kialakult mesevilágnak is. És ősi örökség, hogy a szarvasnak arany agancsa van; keresztény változatában pedig misegyertyák fényében tündököl, vagy keresztet hord agancsában (a hold bika emléke). (56. jegyz. Barbu Slatenaru: Ceramica Feudala Romineasca. Studia de Arta. Bucuresti, 1958. 83. old. 72. kép. Szarvas agancsában kereszt. Szucsava.) Oláh kalindákban, bulgár kolidákban hasonló történeteket találunk. És talán azért találunk Moldvában, Jassiban ezekhez az erdélyiekhez hasonló csempéket. (57. jegyz. N. Zaharia, M. Petrescu-Dimbovită si Em. Zaharia.: Cercetari Archeologice in Orasul Jasi si Imprejurimi. Ac. R. P. Filiala Jasi Studii si Cercetari Stintifice Istorie.-Anul VII. 1956., Fasc. 2-27. old. Fig. 18. 1. kép. Jasi, Pylatul domnese, Fragmente de cahle smaltuite. din sec. XVIII.)

De ha már kerámiáról van szó, fel kell hívnom a figyelmet arra, hogy az erdélyi kerámián, pl. Székelyudvarhely bokályain a szarvas mindig hátra tekint, mintegy csalogatva üldözőjét. Tehát a mesék szarvasát ábrázolták. Ézzel szemben a felvidéki, habán és a nyugati ábrázol-

lásokon a szarvas vagy inkább az unicornis előreszeggett fejjel menekül az őt üldöző vadász elől, mert itt az üldözés tényleg a vad elfogásának a vágára irányult. Ezek az ábrázolások is rámutatnak a szarvas mítoszának ázsiai és európai egészen más értelmezési felfogására.

A magyarság megtérése után a keresztény ideológiához alkalmazkodott az ősi pogány mitikus történet. Sok változata van az Istennel, Krisztussal valamint az angyalokkal való kapcsolatnak. Érdekes például az a változat, amelyben Szt. István üzi a szarvast, de az elfedi kilétét, hogy ő Szt. Mihály arkangyal és megtéríti Szt. Istvánt. De emlékezzünk vissza a veronai templom kapujára, ahol a szarvas éppen ellenkezőleg a pokolba invitálja a hívőket. Ott az egyház küzdött a szarvas ellen; viszont a magyar regőségekben — már keresztény hatás folytán — a szarvas Krisztus követe. Nálunk, úgy látszik, nem volt szükséges segítségül hívni az unicornist, ami mondanyaunkban úgyis ismeretlen, és az ilyen természetellenes szörny-alakok a magyar nép mesealkotásában sohasem nyertek helyet, azt nem fogadta be. Tehát a magyar mesében a pogány szarvas szelidült meg és vált kereszténnyé.

Szó volt az életfa és a szarvas mítoszáról, de kérdeztünk, hogy mi köze van a szarvasnak csempénkhez, amikor az nem is szerepel azokon. Igen, a kérdés jogos és nem is oly könnyű megválaszolni. De segítségünkre jön egy másik mítosz, ami belejátszik ebbe, és ez belső-ázsiai samanisztikus formákat idéz, és ez a szarvas mítosza, ami szerves része az életfa mítoszának. Csakhogy hol az egyik, hol meg a másik emelkedik ki a meséből és elnyomja, kihagyja a másikat. Így csempénkben is az életfa játssza a főszerepet; de a hiányzó szarvas is hozzátartozik a mítikus képhez. Hiszen a szarvas csalogatja a hőst a „kerek, pázsitos rét”-re, ahol a kastély áll, ahol a tündérkisasszony várja, és ahol az életfa is virul. Tehát jogos és szükséges a szarvas mítoszának említése is. — Viszont való igaz az is, hogy — amint már említettem —, egy ilyen kis csempének a területére beleszorítani nem lehet mindent; az alkotó csak jelzésekkel élhet, és így e csempénk mintáit, korának még élő mesevilágát e kevés ábrázolással is mindenki megérthette.

De most nézzünk szét egy kicsit a magyar mesevilágban is, amely számtalan változatban ismerteti e történetet. Csak néhányat ismertetek, amelyek teljes egészükben és szépségükben mesélik el e történeteket. De ezek már a belső-ázsiai sámánizmus világába vezetnek vissza bennünket.

Solymossy egyik tanulmányából szó szerint idézem az idevágó mesét; mert ez adja majd meg a csempe mintájának megoldását. (58. jegyz. Solymossy László: Keleti elemek a népmeséinkben. Ethn. 1923. 30.—43. old. 38. oldalon „Az égbe nyúló fa”).

„Van a király udvarában egy égig érő fa, amelynek nem ismerik a gyümölcsét; vagy más verzió szerint ifjító tejjé almát terem.” (De ez már az iráni életfára utal.) Annak lombkoronájába ragadta fel magát a sárkány a király leányát. Abban megegyeznek a változatok, hogy valakinek fel kell menni a fára és aki a feladatát teljesíti, királyleányt kap feleségül. A fa törzse beláthatatlan magasságú; némelyek szerint csak fenn az égben ágazik széjjel és onnan terjed tovább a koronája. A jelentező királyfiak, hercegek kénytelenek vállalkozásukat sorra abbahagyni. Végsőnek jelentkezik a király kis kondása, aki baltájával neki akar indulni a nagy útnak. Előbb több rend ruhát kér, mert útközben leszakadnak róla, boeskorokat, szíverősítő stb. Másnap reggel megkezdte a mászást. Baltájával rovátkokat vág a törzsbe lépcsők gyanánt. (Samanisztikus emlék. Az is baltájával vág utat a sámánfán, hogy feljusson az égbe.) És így küszik egyre magasabbra. Estig elfárad és a fába mélyesztett baltája nyelén akart pihenni. Kopácsolása zajára a törzsön megnyílik egy ajtó. Anyóka dugja ki a fejét és beszólitja a legényt. Kitudván mi járhatban van, tovább küldi nénjéhez, aki egy napi járófölddel magasabban lakik, majd az is tovább küldi a harmadikhoz. Egyik sem tud a tetejéről semmit. Azután felér a legény a fa első elágazásához és innen már könnyen feljut a csúcsáig; négy változatban még egy pihenőt kell közben tartania: a lombok szétválnak, tágas mezőség

nyílik meg alatta: egy más rétegi világ. Itt kastélyra talál, ahol három lovat pillant meg; ezek szárnyas táltosok: próbál velük felrepülni a csúcsig, de csak a *HARMADIKAL* sikerül a fa tetejére jutnia. Itt újabb másik mező nyílik meg előtte. *ISMÉT* más rétegi világba jut. Fényes várkastélyhoz ér, ott megleli az elrabolt királyleányt: az elébe toppanó és az ismeretlen leánytól kérde, hogyan szerezhetne a fa gyümölcséből... Majd tovább: Külön mesetípusa nem volt. Egy ideig önálló mondai kép a nép képzetében. Mondai hitele elvesztével kénytelen volt mese anyagába olvasztani. Zagyva képzetjáték az igazi népmesékben nem fordul elő. A népmeséknek vannak hétköznapi realitásaik. A nép el tudja képzelni az óriási sudarú fát, elfogadja, hogy az az égig ér... De hogy ott, ahol ágai szétválnak, paripáknak legelőül szolgáló sík mező terüljön el, kastéllyal, faluval, templommal, majd feljebb ismét egy másik ilyen réteg, azt a maga elgondolása szerint keptelennek tartja, és a mesében nem akceptálja... Itt valami adott hagyományhoz kellett tehát népünknek ragaszkodnia, amely a fantasztikus természeti képet a maga tekintélye súlyával hitette el vele.”

És ez az ősi hagyomány tényleg meg is van az ázsiai samanisztikus mítoszok világában. De ezzel a mesével tulajdonképpen már meg is fejtettük csempénk képrejtvénytípusú ábrázolását. De mégsem egészen, mert majd csak akkor, amikor az ázsiai hagyomány anyagával is megismerkedtünk, mert még ez is belejátszott ezek megformálásába.

De előbb ismerkedjünk meg e hagyománynak a mai napig is — nem meséivel, — de körében továbbélő valóságával:

Sárrétudvaron (Bihar megye) egy 1921-es gyűjtés szerint Vig Sámuel 89 éves juhász még mint bojtár, a nádas réten ismert egy Büttöm nevű öreg darvaszt. Ennek szavára a darvak engedelmeskedtek. Ő mesélte, hogy: „Van a világon egy csodálatos nagy fa, amelynek kilenc elhajló ága van, mindegyik egy erdővel vetekszik. Olyan csodálatos nagy fa ez, hogy nem csak a hold jár el ágai között, hanem a nap is. De ezt a fát csak az leli meg, hogy hol van, merre van, aki foggal született, oszt kilenc álló esztendeig nem vett a szájába tejszemet. Az meg tudnivaló, hogy Tátus az ilyen. Mert ez a csodálatos nagy fa olyan helyen nőtt, hogy csak az ilyen tudományos férhet hozzá. Az emilyen ember csak hírért hallhatja, hogy van, de látni nem láthatja.” (59. jegyz. Szűcs Sándor: Az „égbenyúló fa” a sárréti néphitben. Ethn. 1945. 23—26. old.)

És most nézzük sorjában, hogy mi is történt a mesében: Először is van egy nagy fa, amely az égig ér és örök életet adó gyümölcsöt terem, amely ugyan Európa óskorából sarjadzott, de Iránban terebélyesedett ki ez a már az ókori Keleten és a klasszikus világban kialakult „szakrális táj” a „Hortus conclusus” formájában. De ide tartozik a három öreg anyóka is. Vajon kik ezek? A fa szellemei, istenei? Vagy a három Sorsalak, a Párkák? És negyedikük a királyleányt elrabló sárkány, aki a zoroaszteri dualisztikus vallási felfogás szerint az ellenlábás, a gonosz? Ez megfelel a kínai Yang-Yinnek, az ellentétes erők egyensúlyát biztosítva? Vajon a zoroaszteri eszmék is nem e gondolat jegyében születtek? Mert a kínai sokkal régiebb, mint az iráni. Bár talán mégsem egészen az, mert a Yang-Yin nem ellenségesek, hanem egymást kiegészítő komikus természeti erők. — Azután a „más rétegi világok”, megint csak a „Hortus conclusus”-ra utalnak. Viszont a „kerek pázsitos mezők” ázsiai „vadászó mezők” képviselnek, és a „kerek pázsitos mezők” említése révén a szarvas mítoszához is kapcsolódnak. — A három királyfi, a három ló pedig a hold mítikus száma, tehát még a holdmítosz jegyében járunk. De fent a várkastély, az elvarázsolt leánnyal már újabb változata a mítosznak. (A szarvas-nő metamorfosis; Az unicornis és Szűz-Mária). És milyen szép gondolat. — Az örökéletet adó aranyalma nem egyéb, mint a szépséges királyleány, a tündérkirálynő. És a mindig személytelen, titokzatos és az oly hön vágyott gyümölcs szellemi alakja most mégis élő valósággá változott és szépséges tündérleány lett belőle. — A várkastély pedig tisztán iráni gondolat, amit számtalan áb-

rázolás kőben, brokátban stb. is bizonyít. És ez már a tájban megjelenő életfa, kert, kastély, a „bekerített szent liget”, a tipikus Hvarenah-táj; a perzsa vadaskertekben valósult meg: „Paradiso”-ban, a királyi lakkal, a tornyos kastéllyal, a vadászok pihenőhelyével (60. jegyz. Vámos F. i. m. 24. kép.). De a vadásatról, a várkastélyról a későbbiekben még sok szó esik, mivel ezek a belső-ázsiai mítoszvilágban igen fontos szerepet játszanak.

A mesében az európai – iráni elemek összekuszálódtak a samanisztikusakkal és azok motiválják a történetet. Mert hogy a kiskondás baltájával rovátkokat vág a fába, és úgy indul az égig erő fára, azaz az égbe. Ez kifejezetten sámán örökség, mivel az is baltával vág utat magának a felsőbb hatalmak birodalmába. De a három réteg, amin keresztül kapaszkodik és a harmadik paripa is a mitikus hármas számrendszer hangsúlyozása, a holdmítossszal kapcsolatban. A csodás mezők is a „Hortus conclusus”-t jelentik, és itt, ahol ezeket az égi téreken találja meg, nem a valamikori holdra vetített világ elmosódott emlékei-e? Az igaz, hogy a sámán kozmogóniában is vannak égi rétegek. Eszerint minden égi réteg valamilyen földi tájhoz hasonlít, hegyekkel, vizekkel, füves legelőkkel, amelyeken a szellemek teljesen emberi életet élnek, és ez a sámán hit rögződött meg e mesében. És éppen ezért maradhatott meg benne, mert mitikus hit előzte meg, ami biztosította fennmaradását. A mese tehát az életfának és a sámánhitnek igen érdekes ötvözete.

Ez eddig mese volt, a ködbe vesző régi hitnek szivárványos emléke; de élő emlékei a valóságban is élnek még népünkben. Például Víg Sámuel kilenc fája, amelynek lombjai közt a hold és a nap bolyong. Szóval ez is egy égig erő fa. De a táltos említése ezzel kapcsolatban semmi kétséget sem hagy afelől, hogy ősi sámánisztikus emlékek találkoztunk, amit még a sámánisztikus világkép kilenc faága, azaz kilenc égi rétege is aláhúz.

De talán a legérdekesebb Gali Bálint fája (Szűcs Sándor: i. m. 61. jegyz.), amelynek felső ágain meglátja a halott pástorokat. A sámán is másztában a harmadik égben látja a holtakat. Itt tartózkodnak az élők védőszellemei (a Sorsalakok), és ide kerül a tejfehér tó vize mellé a derék emberek lelke is. Hogy e gondolatok legősibb vonatkozásaikban a holdra való visszavetítést jelenthetik, azt a tejfehér tó érzékelteti a legjobban a hold ezüstös tányérjával való összehasonlítás révén.

Nos tehát most ismerkedjünk meg ezzel a sámánisztikus belső-ázsiai mítoszvilággal. De hogy ezt megértsük, először Iránba kell mennünk, mert ott szökött teljes virágába e mítosz és Belső-Ázsia, valamint természetesen ezzel összefüggően a magyar is ennek csak a függvénye. Bár ez az eszme már Irán történelem előtti, homályos korszakaiban is élt e népek körében, mégis csak a későbbi időkben nyerte el végső formáját, mitikus és művészi kifejezését. Itt kerültek a „táj”-ba emberek, bikák, szörnyek és madarak és ezzel a mítosz is mind csillogóbb és változatosabb lett. „Emberközel”-be került az ókori Kelet déli napsugaras fényében. Iránban született meg a „szakrális táj”, a képzeletbeli alakja és ábrázolása is. És ez az Aveszta „Hvarenah-táj”-a volt: az isten dicsőségét hirdető eszme: a földön mindenek testet öltött mágikus volta. Így a „Hvarenah-táj” kultikusan felépített eszményi tájkompozíció. Benne foglaltatik: a víz; a fa; a hegy; az állatok és a vár is. Tehát a földi lét teljessége, de csak elvont, szellemi létben; mert a „szakrális táj” nem is létezik, csak az emberek képzeletében és vágyaiban él. Szóval kozmikus tér; a földi élet tükörképe az égi téreken. Természetmítosz és ennek művészeti megjelenítése a „Hvarenah-táj”, azaz a délről és nyugatról már oly jól ismert „Hortus conclusus”; a transcendens tér bővülően kialakított tájképi elképzelése, absztrahálása. A kerítéssel körülzárt paradicsom, vagy ahogy a magyar mesék a szarvassal elbeszélte: „sebes folyású vízzel körülvett (az ósvíz?) kerek pázsitos rét”-je volt. És ez a táj a magyar népmesékben a „havas”-t jelentette. Ezzel a tájjal az ember tulajdonképpen hidat épített az ember és a kozmikus világ között. (És e hidak a folyón keresztül, a szakrális tájba nem e gondolatnak a megtestesítői?) Hogy ez tényleg így lehetett, azt valószínűsíti az a gondolat, amely az Aveszta 22. Jasná-

jában arról beszél, hogy a lelkek elválasztása a halál után a választóhídnál történik. Tehát az élő földi világ és a transcendens túlvilág között tényleg egy hídnak kellett lennie, amelyről a magyar mesék is oly sokszor szólnak. Ez egy eszményi álmokép, amely az évtizedek alatt az emberi értelem és kultúra fejlődésével ily csodálatosan szép alakot öltött. (62. jegyz. Vámos Ferenc: Kozmosz a magyar mesékben. I. köt. A térelképzelés. Bp. 1943. 28. old.) — Az Avesztában épült ki azután teljesen e hitvilág képe, azokban a tájábrázolásokban, amelyekben a víz, a fa, az épület (a vár), a kerítés és az állatok töltik be a képet. Ezek művészi ábrázolásaival Strzygowski foglalkozott behatóan és megtalálta pl. a Ta-qui-bostani reliefsképeken, ahol egy vadászat folyik, bekerített kertben, i. u. 600-ból. A Maikopi kurgán aranycsészéjén, i. e. 3. vagy a 2. ezredből. De említi a ravennai Galla Placidia síremléket is, ahol a kép alsó részén fogazott falmotívum húzódik, ami nem lehet egyéb, mint „kerítés” szimbolikus megjelenítése. De folytathatnók az ábrázolásokat még az európai középkorból is. (63. jegyz. Strzygowski, J.: Morgenrot und Heidnischwerk, Berlin, 1937. 79–80. old. — Ü. a. Dürer und der nordische Schicksalsheim. Heidelberg, 1937. — 60. old.)

Persze, miként már mondtam, a mítosznak egyes epizódjai a változatokban kiesnek, vagy másokkal változnak. Így itt is kiesett a szarvas és a viláhegy motívuma. De a szarvas, ha rejtve is benne van a tájnak, a vadaskertnek, a vadászatnak a motívumában. De hiányzik a viláfgfa az ábrázolásokból. És ezzel a motívummal gazdagodott az ázsiai mítoszvilág; azaz, hogy ez már régen megvolt, de csak most épült bele a „szakrális táj”-ba. Látszólag új motívum a hegy és a vár. De csak látszólagos, mert tulajdonképpen mindkettő, ha képszerűen nem is, de eszmeileg szorosan kapcsolódnak a mítoszhoz. Erről az eszméről beszél Lommel egy kis tanulmányában (64. jegyz. Hermann Lommel: Mythologie in Bildern. — Leo Frobenius, Ein Lebenswerk aus Zeit der Kulturwende. Leipzig, 1933. 57. old.). A hegy pedig



22. Hsia Kuei: Sziklás táj (1190–1224.)

az ősök tiszteléséhez fűződő lélekelképzelés középpontja és ezt a kő, a hegy révén érték el. Ezt jelzik a hatalmas kővekből alkotott sírhalmok; a piramisok, a kurgánok stb. Így alakult ki a „szent hegy” fogalma, amellyel mindenütt találkozunk a földön. Ez az Olympos; a Meru-hegy; a Fuzsijama. És délen, ahol nem volt hegy, azt meg is építették, mint például Babilonban a Ziguratot. A keresztény templomok tornyai, és hogy csak egyet említsék: a Giotto csodálatos remekét, a firenzei campanilét. De azután a szent hegy, a „világhegy” Belső-Ázsia népeinél még egy különös és nagy jelentőségű szerepet is nyert. A „világhegy” motívumával most már teljes a „szakrális táj”, a „Hortus conclusus” képe szellemi alakjában és képszerű ábrázolásában is. És ennek utólráhetetlen remekét, tökéletes formáit a kínai festészet alakította ki az évezredek folyamán.

És ez nekik tökéletesen sikerült is, mert a kínai „tájkép” tulajdonképpen minden, csak nem tájkép, hanem a kozmosz megjelenítése tussal, lakkkal, ecsettel, pálcikával. Felvinczi Takáts Zoltán mondta, hogy a kínai festészet az életfával kezdődött. (65. jegyz. Felvinczi Takáts Zoltán: Kelet művészete. Bp. 1943.) És ez úgy értendő, hogy ezt az életfa egész mitoszkrének ábrázolásával, azaz a transzcendens gondolat szimbolikus megjelenítésével, átértékelésével valósították meg. Mert Ázsia népeiben még ma is él az ősember. Az ősember vallása a varázslat hatalmába vetett hit. És ez máig is alapja a kínai népvallásnak is. Így hát ők a kozmikus világképben élnek. Így a kínai is más szemmel nézte a természetet. Nem a tárgyat, a formát látta, hanem az általa kifejezett természeti erőket. A kínai tájkép költői, de nem hangulatkép, mert jelképes, a szellemet vonja ki belőle. E képek tájat ábrázolnak: hegycsúcs, zordon sziklával. A gomolygó ködök alatt zuhatag vagy kis folyó, tó tűnik elő néhány fával, apró emberi vagy állati alakok straffázsával. Minden jelképes. A zuhatag a végtelenség kifejezője állandó változásaival és mégis örök egyformaságával. A fenyő vagy a barackfa a hosszú élet jelképe, ezért lett belőle az életfa stb. És kozmikus térben lebeg az ábrázolás: nincs földhöz rögzített alapja és sem lent, sem fent, sem oldalain befejezése. Tehát nem „tájkép”, hanem egy mítosznak kozmikus, szimbolikus megfogalmazása. És ez a kozmikus tájkép nem egyéb, mint a „szakrális táj”, a Hortus conclusus, a „Hvarenah-táj”, most már minden részletében teljesen kiépülve. Idillikusnak, romantikusnak látszana ez a kép, ha a valóságot ábrázolná, a földi táj hangulatával. De itt hiányzik a valóság, tehát a földhöz kötött emberi érzelmek testisége, mert ezek helyett az űrben lebegő álmokép az egész.

És itt már a hegy, a „világhegy” is szerepel, sőt a főszerepet játssza, az iráni Hvarenah-táj kibővült a belső-ázsiai „világhegy” motívumával. Ez lesz most már a legfontosabb számunkra és ahogy Lommel mondta: a kép a mítosz kiegészítője. A kép kiteljesedett a kínai tájképben; a hozzá fűződő mítosz pedig a belső-ázsiai mongol, török, ugor népek és így velük együtt a magyar mitikus elképzelésekben és a mesékben is. A Tao szelleme lengi át az egész kompozíciót. Melanie Stiassny szerint már a Han-kor művészetében is „szibériai-iráni beütésekről van szó”. Idézek belőle: „Diese Elemente, die keine Darstellung der Landschaft sein sollen, sondern nur als Zeichen von sinnbildlicher, oder magischer Bedeutung erscheinen, zeigen eine auffallende Ähnlichkeit mit Bauformen der skythischen-sibirischen Volkskunst.” (66. jegyz. Lao-ce: Tao Te King. Bp. 1943. 5. old. — Melanie Stiassny: Bodenständiges und Fremdes in der chinesischen Landschaftskunst. Beitr. zur Vergleich Kunsforschungen. Heft. II. Wien, 1922. 181. old.)

Belső-Ázsiában vagyunk és vajon miről is mesélnek ezek a mítoszok? Természetesen az emberiség ősi kincséhez tartoztak; csak a térség, amelyben kifomálódtak, annak topográfiai és klimatikus viszonyai az ott lakó népek lelkivilágának más irányú szükségletei alakították addig-addig, amíg sok minden kikopott belőlük, míg mások meg beleszővődtek azokba. De azért az alapgondolat és az emberi életérzés egysége ezekből is éppúgy kicseng, mint a nyugati vagy déli, sőt az egészen távolkeleti formákból.

Természetesen most is csak a „szakrális táj”-jal foglalkozom, ami központi helyet foglal el mítoszvilágunkban. De milyen más már ez, mint a sok ezer éven át nyugaton, délen és Iránban kifejlődött, kiterelvényesedett mitikus világ. Az őskor zordonsága eltűnt; délnek és Iránnak, a déli napfényben tündöklő virágait, gyümölcsseit pazarul öntő színpompás kertje is eltűnt. Ám ezzel szemben ez a kozmikus kert még magasabbra nőtt, hatalmasabbá lett, mert a világ tengelyevé, mozgatójává, urává vált az égi téreken és a földön egyaránt. Szóval a Tao szelleme hatotta át ezt is.

Az ősvízzel kell kezdenünk, amivel már a skandináv sziklarajzokon és Egyiptomban is a lótoszszal kapcsolatban már megismerkedtünk. Természetesen a belső-ázsiai népek hagyományaiban is találkozunk vele. Meséje: az ősvízből emelkedett ki a föld. Legtöbbször a föld egy világtengerben van, egy „támasztekton”, ami nem engedni lesüllyedni. — De fontossá teszi e motívumot az altái tatárok mítosza, ahol három hal tartja a földet. A középső hal kopoltyújához kötél van erősítve, ennek a vége az Égbe nyúlik és ott három cölöphöz van kötve. Az „egbe-nyúlás” komplexum világhegy jelentőségű, írja Vámos, de csempénken a rejtélyes „cölöp”-höz is kapcsolódik. (67. jegyz. Vámos F. i. m.: 38. old.)

A mitikus hegy megvan a vogul hitvilágban is, az ősvízbéli földhalom és az „asszonyok háza” témájában. (68. jegyz. Vámos, F. i. m. 40. old.) Ez utóbbi igen fontos, mert a világhegyen levő kastélyra utal. A világhegy gondolata a föld geocentrikus felépítéséből származik. Észerint az égitestek egy függőleges világtengely körül forognak és ennek fixpontja a sarkcsillag. És ebből a hibás elképzelésből született meg a világhegy gondolata. Így alakult ki a „világhegy”, a „szent hegy” mitikus képzete. És akkor az is természetes, hogy ott csodás dolgok történnek: istenek lakhelye, és ott van a „sorskert” a Paradisom is. A kalmük hősnék Dzsangar kánról, az Altái világhegyen említi a kán „kilenctornyú ködvárosát”. Ezekben találjuk meg a mesék várkastélyának előzményeit. (69. jegyz. Supka Géza: Hósi ének Dzsangar kánról. Bpesti Szemle, 1941. 451–468. old.) És ez a világhegy, mint a világ forgó tengelye, a samanisztikus világban kimagasló fontosságot nyert, mert itt alakult ki a Hvarenah-táj mítoszában egy sajátos formája a vadászhegy, az életfával, a bekerített szent hellyel és abban a várkastéllyal a tetején.

De ez a világhegy sokszor összekeveredik a világfával, az életfával, még pedig úgy, hogy mindkettőnek a rétegződése hasonló és ez igen fontos része a mítosznak. Jellemző vonásaik azonosak; csak amíg a világhegyhez a természet vegetatív, telluri erői kapcsolódnak, addig a világfá élő fa és ez mindig a világhegyen nő. Indiai mondákban, a Rig-Vedában hegy tetején van az életfa az életvíz forrásával, de megtaláljuk ugyanezt az iráni hagyományokban is (70. jegyz. Uno Harva: Die religiösen Vorstellungen der altaischen Völker. Helsinki, 1938. 69. old.). De a magyar mesékben is a „havason” — ez a magyar világhegy elnevezése — „vót egy akkora fa, hogy egy fél országnak árnyékot tartott, az alatt vót egy szép forrás s a lovának jó élés, a fán griff madár és a fészke.” (71. jegyz. Vámos, i. m. 22. old.) Ez érdekes összevetésre ad lehetőséget, mert a perzsák a világfát a „sas fája”-nak nevezték. És ez a sas volt a mitikus Garuda madár (72. jegyz. Harva, i. m. 84–86. old.) És az izlandi monda Yggrasil világfáján is ott van a sas. (73. jegyz. Vámos, i. m. 57–77. old.) Ez a mitikus fának és madárnak egységét elterjedését mutatja egész Euráziában. De a mítosznak egy másik elágazása, az örök életet adó gyümölcsnek a madár által való elrablása e formákból hiányzik. Itt ezt a „megváltás” eszméje helyettesíti és az aranyalmából királyleány lett, azt „váltja” meg a hős, hogy elérje az örök életet. Szóval a világfá, a világhegy a természet mágikus, vegetatív erőt jelképezi és eszerint, mint már említettem, a fának tényleg „lelke” van. Feltűnő az egyezés az ázsiai samanisztikus és a magyar mesevilág között. A sámán *hétfokú* világfát állít fel és azon kúszik fel baltája segítségével az égig, hogy az istenséggel találkozzék. A magyar mese „havasa” is „*hétvéteü*”. De hat havasban szabad a vadászat, a hetedikben tilos, mivel az a szent hely, az

életfával és a mitikus várral. De ez a szám igen sokszor háromra redukálódik, az ősi holdmítosz hármasszáma-hoz igazodva, amit már a kisbajtár meséjéből is megismerhettünk. Sok minden történik e mesés rétegekben, de minket csak a vadászat és utána a probléma végső megoldása: a várkastély érdekel.

Látszólag ugyan a vadászatnak semmi köze sincs csempéinkhez, de a valóságban mégis összefüggnek, mivel, amint majd látni fogjuk, a vadászat célja a várkastély elvarázsolt királykisasszonyának a megmentése, megváltása. És a hősnek ez a cselekedete ugyanolyan szimbolikus vadászat a sárkány megölésével, mint a mítosznak, a meséknek vadászat témája. Tehát ismerkedjünk meg tüzetesebben e vadászat szellemi lényegével.

Igen, a mitikus vadászat a világhegyen vagy a világfánál mindig szakrális jellegű. Ábrázolása már a neolitikumban megjelenik az üldöző vadással egyetemben; de jelen vannak az ókori Keleten, Iránban, Indiában, Kínában, a klasszikus világban, valamint az európai középkorban az unicornisszal kapcsolatban. Azután Belső-Ázsiában is és él a mai napig. De ez nem földi vadászat, kozmikus jelentőségű. Ugyan a szarvassal és vadászatával már bőven foglalkoztunk a magyar anyaggal kapcsolatban; de most a világfával, a vadászó helyekkel, a várkastéllyal való összefüggéseit kell megismernünk.

Emlékezzünk csak vissza az itáliai rajzokra Valcaoniciában, Naquanében (74. jegyz. König, i. m. 340. old. 293. kép.). Idézem szövegét: „Stilisierte menschliche Figur mit viereckigen Körper, rechteckig gewindeten Armen, zeugungsgan und mondformigen Lantze auf den Mond zielt, mit den anderen Spitze die Hirsche verfolgt, Grossen Felsplatte in Naquane.” — Az egész rajz telítve van szimbolikával, minden részlete jelképes, a valóságnak még csak a legkisebb látszatát is kerüli. És ez természetes is, hiszen kultikus helyen, kultikus célokat szolgált és feltehető, hogy ez a sziklába vésett, tömértelen hasonló szimbolikus rajz egy szakrális teret sejtet, egy megszentelt szigetet az ott lakó néptörzseknek. Kétségtelenül a hold-szarvas üldözéséről van szó; az örök élet elnyerése a szarvas elejtése által.

De a hold-vadászatról körülbelül azonos időben, vagy valamivel később az ind szent könyvekben is találkozzunk. Lommel egy kis tanulmánya említi ezeket és világosítja meg értelmét (75. jegyz. Lommel, i. m. 57—77. old.). Ő azzal kezd, hogy a kép és a szó másképpen beszélnek, és sokszor egymást magyarázzák. Így el tudjuk olvasni a képeket és képszerűen tudjuk látni a szövegeket. És még egy: a kép állandó, de értelme igen sokszor változik. Így tehát tanuljunk meg képekben gondolkodni és mindjárt világosabb szemmel tekinthetünk bele a mítoszok titokzatossá, sokszor homályos, zavaros mélységeibe. És ez éppen csempéinkre is vonatkozik, mert próbáljuk meg e képekből visszaidézni a mögöttük rejlő mitikus hátteret.

Amit itt most elmondok, látszólag megint csak nem tartozik tárgyunk körébe; de majd később rájövünk, hogy mégis ide tartozik, mert a „fény” szimbolika rejtőzik mögötte, ami a vadászzal együtt szerves tartozéka a várkastéllynak is. Tulajdonképpen mind a vadászat, mind pedig a várkastély is csak azt a célt szolgálják, hogy a „fényt”-t, annak szellemi lényegét valami földi valósághoz lehessen kötni. Mert mi is ez a „fény”? — Az életfa aranyalmája! — És ha ez az aranyalma egy nem létező világban is terem, mégis valami kézzelfogható valóság; egy alma, akkor ez az ártikus világ „fény”-ében már teljesen szellemivé válik, hiszen a „fény” nem valami kézzel fogható tárgy, csak vizuális valami. És az öröklét vágyának ez az átalakulása a nyugati materialisabb valósággal szemben, tisztán szellemivé válása, eszmei léte nem az ázsiai kozmikus szellemiségnek kirajzolódása az az ázsiai mítoszok világában? — Nem Agni nyílát érezzük még évezredek múltával is ezekben? — Ezért érzem szükségét e látszólagos kitérésnek a Rig-Veda-hoz, Agni tüzes nyílához. Ezek után térjünk vissza Lommelhez. — Ő ugyan a madárról beszél, de a madár és a szarvas egyértelmű mitikus lények, ami a madárra, az a szarvasra is vonatkozik. A Rig-Veda egy versében Krisanu, a „lövész”, nyílaz a holdra és a Bhariuti sztupa egy reliefjén a fán

ülő madárra feszíti íját. Ez a mitikus madár „vadász”-nak talán már a történelmi időkben az első ízben rögzített alakja; aki azután hosszú évezredekben keresztül él a mítoszokban, mondákban, mesékben és az európai „vadember” alakjában ismerjük maig is, főleg a németlakta területeken. (76. jegyz. J. Charpentier: Die Suparnasage. Upsala, 1922.—) De a hold-vadászatról a Rig-Veda máshol is megemlékszik. Erről szól egy verse: (6., 3., 5.) — A tűzisten, Agni olyan, mint egy íjász, aki éppen löni akar. És nyíla az ő tüzes fénye De tüze maga Agni, maga a tűz. Ő mint vadász egyúttal a nyíl is és annak fénye uralkodik repülése közben az éjszakán. És most kezd világossá válni, hogy ez a hold maga, mint a tűz egy megjelenési formája. A lövésztől, azaz a tűztől kilőtt nyíl maga a tűz és egyúttal a hold is, ami mint az ég, az éj ura világító repüléssel repül át az égen. Formátlan, ködös kép, mert a nyíl, tűz, hold, madár egylényegű alakzatok. Álomszerűen siklik az egyik alakzat a másikba, de értelmének a lényege egy: a tűz isteni hatalma és ami egyet jelent a fénnel. Fantomszerű, kódalakba felbomló poézis, egy kezdődő filozófia tana, hogy a megjelenésében sokoldalú, tulajdonképpen lényegében, magában egy! — Ez a Brahma lényege is. Mily nagyszerű kifejezése ez egy nép szellemiségének.

De figyeljünk csak fel reá, hogy ez a mitikus vadászat milyen gondolatokat rejteget: hogy a világosság és a fény elnyerése és birtoklása a célja a vadászatnak. És ez a tendencia a belső-ázsiai mítoszokban bontakozik ki majd teljes nagyságában, amit majd a mitikus várkastély szerepe magyaráz meg tisztán és világosan. Mert hiszen már az itáliai rajzokból is kiviláglott, a szarvasvadászattal kapcsolatban, hogy az tavasz, tehát a nap verőfénye, a világosságnak az elnyerése. Mennyivel inkább áll ez a vágyakozás a belső-ázsiai ártikus tér népeinek féléves éjszakája után a felkelő napnak ujjongó örömeiben.

Mert hogyan is szól az Avesztában Yima Ahura Mazdához: „... mint világvadász, világör, világügyelő akarlak szolgálni” (vogul „világ-ügyelő”). Ahura Mazda válasza: „Átadok neked két felséglejt: az arany nyílat és arany korbácsot”. Arany nyíl! Ez nem a Rig-Veda tüzes hold nyíla? (77. jegyz. Vámos, i. m. 80. old. — Fr. Wolff: Avesta, Die heiligen Bücher der Persen. Berlin, 1924. 320. old.)

A jakutok is megülik az ősi tavaszi ünnepet vadászzal. (78. jegyz. Harva, i. m. 570—572. old.) — De a vadásznak és a vadászatnak a fénnel való összefüggését legjobban egy japán monda világítja meg, amikor Amaterasu, a napistennő testvére Susanovo, a hold és a vihar istene megsértette és akkor Amaterasu a barlangjába vonult vissza és ezzel a világ elsötétedett. (Érdekes, hogy a monda még a holdmítosz korából származhatott, mivel a nap a nő és a hold a férfi.) Eszerint tehát a vadász és a vadászat a világ fényével függ össze.

Mitikus vadással találkozunk a 4.—6. századból Kuk'Al Csi kínai selyemtekercsen (79. jegyz. Vámos, i. m. 3. kép.). Itt egy vadász a világhegy tövében felajzott íjjal egy tigrist vesz célba. A kínai szöveg a nap és a hold járásával kapcsolja össze az ábrázolást; tehát párhuzamos a japán mondával. (80. jegyz. Melanie Stiassny, i. m. 183. old.)

És hogy ezek a vadászatok a világhegyhez vannak kötve, mind ennek mitikus voltát, szakrális jellegét és a nappal, a fénnel való összefüggésüket mutatják. Sorolhatnám a mongolok, a türk népek egyező vagy hasonló elképzeléseit és szokásait. És mindezek csak erősítik és aláhúzzák e gondolat életét az ázsiai térségben. Ezek nagy ünnepek, ceremóniák közepette vadászatokkal, állati áldozatok bemutatásával és lakomák között folytatók le, üdvözölve a nap felkeltét, a fény visszatérését a földre.

És ezzel el is jutottunk ismét a halálból való feltámadás, a sötétségből a világossághoz való visszatérés gondolatához, de már a „megváltás” eszméje által. De ez megint csak csoda, egy „heros”-nak, egy hősnek közbenjárásával történhetik csak meg. És itt lépünk ki, bár még csak részben a transzcendens világból. Mert a holdra lövő ind Krisanu, a japán Amaterasu, a kínai térdelő vadász a világhegy tövében, mind-mind égi, szellemi lények voltak;



23. Világhegy nyilazó vadással, selyemtekerész,
Ku k' Ai Csi, IV—VI. sz.

de a hős már a földön járó ember; egy törzsnek zseniális vezére, akit azután az idő sokszor isteni attribútumok kíséretében mitikus hősé, „heros”-zá emelt. Tehát már leszálltunk az ismeretlen égi magasságokból a földre, a realitások világába, de azért még mindig félistenek társaságába. Talán Gilgameszsel kezdhetjük ezek sorát és Heraklész is közbük tartozik. De visszatérve témánkhoz, megint csak Irán felé kell tekintenünk, mert az mutat észak és kelet felé. És a nyilazó vadászt is itt találjuk meg, de már élő ember formájában. Achaemenida érmeneken az uralkodót ábrázolja (81. jegyz. Vámos, i. m., 4. ábra.), ugyanoly guggoló helyzetben, mint a kínai fantomvadászt. De az is igaz, hogy ezek a királyok szentek, istenítettek voltak, tehát a kínai vadásznak a földre szállt isteni tulajdonságokkal rendelkező utódai voltak e királyok.

És később maga a vadászat is megjelent az ábrázolásokon, természetesen teljesen estilizálva, a valódi Hvarenah-tájban. Sok emléke maradt reánk. Talán egyik legrégebbi a Taqu-i-Bostani relief, de több XIV. századi selyembrokátot is díszít e minta. A Berlini Iparművészeti Múzeumnak egy ilyen darabja egy tornyos pavillont ábrázol, virágok díszével körbefogva, ami a kerítést szimbolizálja. (82. jegyz. Pósta, i. m. 22. kép. — J. Lessing: Die Gewebesammlung des k. Kunstgewerbemuseums, Berlin. Tafel, 17.) Majd egy selyembrokát, szintén az itáliai arab művészet alkotása a XIV. századból. Egy vízmedencében áll a kastély (a medence is kerítés. Emlékezzünk csak vissza a szigetre, körülötte a sebes folyóra. És feltűnő az is, hogy két kis őzike is szerepel rajta, a szarvast helyettesítvén). (83. jegyz. Pósta, i. m. 23. kép. — Lessing, i. m. Tafel 10.) De legérdekesebb Pósta 24. számú képe. Itt arabeszkszerű sorban elhelyezett várszerű építményeket láthatunk, és közöttük kutyák, nyulak és más állatok töltik be az üres mezőket. Ez is a XIV. század terméke és elrontott mása egy arab mintának. (84. jegyz. Lessing, i. m. Tafel 74.) Ez az ábrázolás már tényleg a vadaskert az állatokkal, a pavilonnal, a várkastéllyal, az igazi: Hvarenah-táj. Már közöttünk van a földön, de még mindig transcendens jelleggel. A királynak vadaskertjei voltak; a királynak, aki szent és istenített személység volt. Csak ő léphetett be a Paradicsomba, — ahogy a perzsák nevezték — a többi földi halandónak tilos és lehetetlen is volt az oda való belépés. Tehát csak a kiválasztott „Héros” — a király — léphetett be kapuján. Ez a megszentelt liget volt, de már emberközben. Curtius szólt e vadaskertekről bővebben, Nagy Sándor hadjárataival kapcsolatban. (85. jegyz. Curtius, VIII. 1., 11., 19.) És hogy ez tényleg egy vadaskert volt, azt egy keleti selyemszövet bizonyítja a stralsundi Szt. Jakab templomból. (86. jegyz. Pósta, i. m. 25. kép — Lessing, i. m. Tafel 10.) Ezen egy nyilazó nőt láthatunk sok vadállattal teli kertben a pavilon mellett.

De ez a mitikus vadászat túlélte az évezredek és Európában is folyt tovább. A klasszikus világ is sok példájával szolgálhat; de a kelta pénzek fantomszerű lovai még mélyebb előzményekre és hitre mutatnak. (87. jegyz.) König, i. m. 158. stb. kép.) És ez a Walkürok vad lovag-

lása is; majd a germán violag „Wilde Jägere” és „Vadem-bere”, akik mind Krisanu kései leszármazottai Európában, és már csak mesékbe, gyermekjátékokba süllyedt kultuszában él Németföldön. (88. jegyz. Spiess, v. Karl: Reiter und Ross als Gefäss. — Mannus, 1931. XXIII. Leipzig. 104—145. old.) Nos és a középkorban virágzott „unicornis” legenda Szűz Máriával; az átváltozásnak, a megújulásnak, a megváltásnak a gondolatához kötve. Ezek mind-mind kései hajtásai az ősi mitikus vadászatnak; melynek első ábrázolásait a skandináv és az itáliai sziklarajzokról, valamint a Ríg-Vedából ismerjük.

És hogyha a hajó-motívumot nem is fogadhatjuk el — bár maga Pósta is megkérdőjelezte —, itt mégis igen közel jutott a kérdés megfjtéséhez. De ő csak az iszlámon keresztül látta, ami szintén téves, mert az iszlámnak tulajdonképpen semmi köze sincs e téma gyökereihez. Bár ha mondai tartalmát át is vette, inkább csak a mítosznak iszlám ízü ábrázolására szorítkozott. De Pósta, hogy felismerte a vadaskert jelentőségét, már igen megközelítette a valóságot, csak hogy ő csupán a rajzbeliségek hasonlóságára figyelt fel, a külsőségekre, de figyelmen kívül hagyta azt, hogy annak eszméi tartalmát keresse és ezzel fejtsse meg a csempék ábrázolásait. Itt megint csak Lommelra kell hivatkoznom: hogy ha szó nem elég, akkor beszéljen helyette a kép.

Ezek a még félig transcendens, megszentelt szent szakrális ligetek képei egyesülve az ázsiai árktilikus népek ősi, mitikus hagyományaival, alakították azután ki a világhegy szent ligetének ideáját; majd a földön folytatandó, de szakrális célokat szolgáló vadászatokat a szent helyeken, a szent ligetekben; a hegynek vagy a fának a tetején. Így jutott el a transcendens Hvarenah-táj, az eredetileg hold-szarvas vadászat a valóságos vadászatig; a szarvas, rénszarvas elejtését célozva: a feltámadásnak, a fény visszatérésének újjongó örömet jelentve.

De most lássuk, hogy ez a mitikus Hvarenah-táj milyen tükrözésekben él a magyar mesékben; mert hiszen ez ázsiai ökökségünk, az ottani világkép kisugárzása csak. Már néhány epizódjával megismerkedtünk: a kiskondás útja az égig érő fára, a fa rétegeivel és a köbeeső füves mezőkkel. Majd a sebes vízzel körülvett kis kerek pázsitos réttel, amelyre csak a mitikus szarvas segítségével juthat el a hős stb. Ezek mind ezt a tájat jelenítik meg mesevilágunkban.

És ahogyan az életfa vagy világfa megjelenik a tájban, éppúgy fontos szerepet játszik mesénkben a világ-



24. Perzsa bekerített vadaskert kastéllyal

hegy is; amit a magyar mese „havas”-nak nevez. És ez a „havas” is rétegekre oszlik, mint a sámánok világfájának lépcsőfokai az ég felé, és maga az ég is. Hat rétegen szabad a vadászat, a hetedikben, a „fekete havas”-ban — ez a legfelsőbb réteg — ott tilos a vadászat. Ez a „szakrális táj” a kultikus cselekmények színhelye: a megszentelt liget. Itt nő a világfa: „egy akkora fa, hogy félországnak árnyékot tartott”. Ez alatt volt egy szép forrás. — Mi más ez, mint az életfa az életvíz forrásával. De itt a tetején van még a „lappancs”, a lejárati az alvilágba. (89. jegyz. Harva, i. m. 551. old.) És ez talán a legfontosabb része a mítosznak, a mesének; mert a hős mindig oda igyekszik, hogy onnan, a sötét homályból mentse ki a királyleányt és hozza a felszínre a felső világba. Ez a sötétség és világosság váltakozásának a szimbolikusan magyarázata — a megváltás fogalmának a jegyében — és egyben az ártikus világ féléves homályából a napfény utáni vágyakozás reménye. És ez a magyar mesékben is benneragadt; bár a tér, amelyben mozog, már teljesen megváltozott fény-árnyékviszonyokat mutat.

Lássunk néhány mesét e témakörből: — Virág János a mesében a „Királyváros”-ba ment (erről a várral kapcsolatban még szó esik) és azután kiment a „havas”-ba vadászni. Tehát a vár a „havas”-ban volt. A vadászat a „havas” tetején kis mezőn volt és itt volt a tejtő is. Ez a tejtő egész Ázsiában szörnyet a mítikus hegynek vagy fának a tetején. Valószínűleg a holdat jelenti, annak ezüstös fényével, a hold-mítosz hagyatékaként. (90. jegyz. Mailand: M. Nk. Gy. VIII. 480. old. Székelyföldi gyűjtés.) Ahogyan ezt egy sárréti öreg juhász elbeszéléséből is ismerjük: hogy egy olyan nagy fa volt, amelyen a nap és a hold is keresztül tudott járni, de ezt a fát senki sem látta még soha. Solymossy szerint a pásztorok „örfa”-ja is a világfa emléke kell hogy legyen. (91. jegyz. Solymossy: Ethn. 1929. 147—48. old.)

A vadászatnak a fénnel, a világossággal való szoros kapcsolata a „Tüzes ökör” meséjéből tűnik ki világosan. Röviden: Az öreg király sírját három fia őrzi (a hold mítikus hármasszáma). Egy tüzes ökör mindig ki akarja kaparni, de a két idősebb fiú legyőzi és combját megsüti. A legfiatalabb a sütéshez tüzet nem találván egy fára mászik és messze tüzet lát. Arra ment, de találkozott az Éjjellel, azt megkötözte; majd ugyanezt tette a Hajnallal is. — Szóval megállította az időt! — Végül a várhoz érve, a harmadik szobában (hármasszám) aludt a leány és azt megcsókolván az felébredt. Éjjélt és Hajnalt eleresztette és az ökörcombot a tűznél megsütötte. Itt nyilván az ökörsütes az állatáldozattal és a hajnallal, a világossággal függ össze; tehát kultikus ceremóniáról van szó, és a leány megcsókolása, szóval felébresztése, annak megváltásával, a fény visszatérésével függ össze. (92. jegyz. Berze Nagy János: M. Nk. Gy. IX. 118. old.) — Hasonló ehhez a Vadász királyfiaknak a meseje is. Megkötözik az Éjjélt és a Hajnalt, hogy az időt megállítsák és kiszabadítsák a fekete gyász városából (a sötétségből) a királyleányt, a világosságot. (93. jegyz. Kriza: Vadrózsák. II. 955. old.)

De a fekete havas kultikus voltára talán a legjellemzőbb az a székely mese, amelyben a király halálakor három fia elmegy a fekete havasba vadászni, ahol az tilos. A kisebbik hollóra, sólyomra lő, de megverik. Majd mindhárom egyszerre lő egy őzre (szarvas téma). Tehát az őz elejtése volt a vadászat célja. Egy szép réten, egy forrás mellett (szakrális táj, áldozó-hely) az őzet megsüti. Tehát szakrális tájba, áldozó-helyre mentek. Áldozat közben tüzet csiloltak és mindez atyjuk halálakor történt. Tehát mítikus, szakrális vadászat volt. (Halotti tor?). — (94. jegyz. Kriza, i. m. 82. old.)

És hogy a számtalan mesét fel sem sorolva, ezek is bizonyítják, hogy a „fekete hegyen”, a hegy tetején „szakrális táj” van; a mítikus vadászat kultikus jelentőségű és hogy az éj sötétjéből kiszabadítandó világosság a célja. — De van még egy érdekes mese, amely a már ismert kiskondás meséjéhez hasonló részleteket tartalmaz. Ez a Borsszem Vitéz históriája. Szinte ellentéte a másiknak. Borsszem Szép Juliát keresi. De amíg a kisbajtár felfelé tör a fán, addig ő a rengeteg havas közepén egy kis réten, ahol egy „Grádics” vezet lefelé, azon indul

el. Őt is hárman igazítják útba, de ezek nem asszonyok, hanem öreg emberek. Ők a Párkák, a Sorsalakok és ők egyengetik útját az alsó városba, ahol megtalálja a szép Juliát.

Látszólag a vadászatban nincs megnevezve a vad, amire vadásznak; de rejtve mégis ott van: mert a fény, a világosság elnyerése a vadászat célja és ez nem más, mint az aranyzarvú hold-szarvas. Emlékezzünk csak vissza Szt. István szarvasára; vagy Szt. Lászlóra, a szarvas agancsán égő gyertyákra. És mi a világosság utáni vágy, mint a sötétségből, a halálból való feltámadás elérése. (95. jegyz. Sebestyén Gyula: Regösének, M. Nk. Gy. IV. 30. old. — Kézai Krónika.)

Ez mind nagyon szép és érdekes, de kérdezhetné a kedves olvasó, hogy mi köze a szarvasnak és a vadászatnak csempéinkhez, amikor nyoma sincs a szarvasnak. Azért van köze, mert az összefüggés nagyon szoros a vár és a vadászat között, amit persze nem lehetett rávinni a csempére, de a vár annak is magyarázatát adja majd. Azonkívül a Pósta által publikált selymebrokátok, várkastélyok és vadaskertek is magyarázatot követeltek. Mert ezek a „kerítéssel határolt” vadaskertek, bent a kastéllyal, a vadásztanyával (vagy talán áldozó-hellyel), mind a kultikus, vadászat színterének, a Hvarenah-tájának, a szent ligetnek az Achaimenidák és szaszanidák jellegzetes szellemiségében és művészi kifejezésében való megörökítésük.

A magyar történelem hajnalán a „királyi erdők” áldozó-helyek voltak. (96. jegyz. Vámos, i. m. 77. old.) Vadászni vagy fát vágni tilos volt. — Az „Áldomás a hegyen” is szakrális ceremónia kellett, hogy legyen állatáldozattal. (97. jegyz. Vámos, i. m. 89. old.) — Szt. László törvényeiben a 2. törvényhozó gyűlés említi a szent hegyet (98. jegyz. Vámos, i. m. 78. old.) — De Anonymus is említi a „sátor halmot”, amelynek szintén szakrális jelentése volt. (99. jegyz. Vámos, i. m. 178. old.) — Nos és a középkori magyar falvak templomai körül, a falakkal kerített „cinterem”, a temetkezőhely (az ősök tisztelete) nem hasonló jelenség? Mindez azt mutatja, hogy az ősi hitnek, a kultikus szokásoknak még a kereszténnyé vált Magyarországon is mily mély gyökerei voltak. Nagy királyaink is hódoltak ezeknek, és a még szinte kultikus pogány ceremóniák hogyan épültek bele a magyar jogszokásokba.

De vizsgáljuk meg most csempéink kastélyait. Természetesen ne várjuk el mesterünkétől, hogy valamelyik erdélyi várnak pontos másolatával fog gyönyörködtetni bennünket. Ezt még a rendelkezésére álló kis hely és anyaga sem engedhette meg. Valószínűleg néhány metszet, érem vagy pecsét rajza ragadhatta meg figyelmét, és azok alapján formázta meg egy várkastély sematikus mintáját. De nem is ez volt célja, mert nem a valóságot akarta ábrázolni. Az ő várkastélya nem a valóság volt, csupán szimbólum; egy mesének, káprázatnak olyan megjelenítése, amelynek nem is volt szabad a valóság látszatát keltenie.

A várak rövid leírását Pósta cikke nyomán ismertetjük mert csak az ő illusztrációi állanak rendelkezésünkre, és ez kilenc csempe fényképe. Miként az életfánál, éppúgy itt is az első változat négy darabja lesz majd a legfontosabb számunkra, de azért egységesen tárgyalom az anyagot.

Van három- és öttornyos vár is és a tornyok között cölöpök foglalnak helyet. De ezekről majd később lesz szó. A tornyok formája az erdélyi toronyépítkezés stílusához igazodik. A sisakos, kissé megtört tetejű, alatta körülfutó, kiszögellő, a legtöbbször fából készült erkély, amelyekkel a középkori itáliai toronyházaknál is hasonló formában találkozunk. (100. jegyz. Bologna. La Turrita Sec. XIII. Bisogna originale Pietro Pietra. Impressioni del Finoli. — Szerző tulajdona.) — Majd az erkély alatt a torony egyenes fala következik nagy ablakokkal, kapukkal. És ez a toronytípus nemcsak Erdélyben, de mindenütt megtalálható.

A 4-es számú kép tér csak el ezektől, amelyen az alsó rész elnagyolt mintájához hasonlóan a vár, a vártornyok is csak szinte jelezve vannak, domború hasábok formájában. De kissé elnagyolt a 8-as számú csempe mintája is. Ám ez a csempe annálgyis számot tarthat érdeklő-

désünkre; ugyanis nincs keretezése és a vár virágos indák szövevényében áll. De még egy eltérés: a középső torony-nak két fióktornya is van, amivel már a Zsigmond-kori csempén is találkozunk. Ezek valószínűleg a keleti broká-tok perzsa fióktornyos kastélyainak az utánzatai. De ezen-külül a vár két oldalán két delfin alakja is feltűnik, ami-vel szintén szimbolikus jelentésüknél fogva sokszor talál-kozunk az ábrázolásokon. Ez elég is lesz a várábrázolá-sok ismertetésére, mert hiszen itt nem a vár hiteles rajza a fontos, hanem az, ami a kép mögött rejtőzik; ami annak értelmét és szimbolikus tartalmát jelenti. Próbáljuk hát magyarázatát adni mitikus várainknak.

Az életfa mitosznak egyik tartozéka a vár is. Amikor az életfa Hvarenah-szakraális tája kialakult akkor ebben a világhegy még nem játszott oly nagy szerepet. Viszont más vidékeken a világhegy gondolatával bővült a mítosz, és azután ennek a tetejére helyezték az életfás szakraális tájat is a mitikus várral egyetemben. És e világ-hegy az Olympus, a Meru-hegy, Fuzsijama, az Altáj stb. Építészilleg megfogalmazva: a mezopotámiai siggurat, az ind templomvárak, a stupák, az iszlám dzsámik mina-retjei, és a keresztény katedrálisok csodálatos tornyai. De a vár még messzebbre mutat vissza és az ősi barlangérzék-nek, hogy úgy mondjam „modernizált” formái. Mert a szent barlangot lent délen a nagy egyiptomi és mezopo-támiai templomok váltották fel. Barlang a klasszikus vilá-g templomcellája is, ahol a barlangok kezdetleges, tel-jesen elstilizált szimbolikus rajzai helyett — amelyek még csak a személytelen, démonikus gondolatok jelzé-sei voltak — itt már perszifikált istenségek remekbe faragott szobraiát őrizték. De a barlangnak talán a leg-szebb utánérése a gótikus katedrális sejtelmes homályá-val, szeszélyes, káprázatos álmodat meglevenítő köcsip-kéivel, groteszk ördögeivel, mesebeli szörnyeivel és sa-játos kontrapunktképpen a szentek szobraival, angyalkákkal (közbevetve a barokk már nem barlang; kupoláján meg-nyílt az ég; freskói a keresztény fényes égi világot jelenítik meg). De ezek mellett élt a várforma is; gondolata ugyan Ázsiában fejlődött ki teljesen; ám még a középkori Euró-pában is a szent Grált nem templomban, hanem annak pompázatos várában őrizték.

Tehát összegezzük: Az életfa a szakraális tájban, az életvíz forrása mellett, a szent ligetben, a „Hortus conclusus”-ban van. Majd mindez felkerül a világhegyre és vele együtt a vár is. De viszont a vár hol a hegy belsejé-ben, hol meg a hegy tetején, a szent ligetben tűnik fel. De hát mi is az értelme; milyen érzelmi, és értelmi jelen-tősége is van a mitikus várnak; mily gondolatok fűződ-nek hozzá? Itt újból csak a mítoszokhoz kell fordulnunk és ki kell vallatnunk a meséket is. Belső-Ázsia mítoszai-ban nőtt ez nagyra, és hogy mivel magyarság is ehhez a kultúrkörhöz tartozott, természetes, hogy hagyományai-ban így rögződött meg. Tehát először a belső-ázsiai hitvil-lágba kell beletekintnünk; majd azt kell megvizsgál-nunk, hogy ez milyen tükrözésekben élt tovább a magyar nép hagyományában, mesekincsében.

Hát lássuk Belső-Ázsiát. — Persze a lényegében egy-azon gondolatot, életérzést tartalmazó mítoszok a vidé-kek topográfiai és klimatikus viszonyai; az ott élő népek más és más lelki szükségletei a mítosznak eltérő formá-it alakították ki és ez világlik ki Belső-Ázsia népeinek érzés- és gondolatvilágából is.

Az Avesztában Yima Ahura-Mazda kívánságára várat épít és abba begyűjt minden földi dolgot. (Az Özönvíz? Noé bárkája?) Ragyogó város, a bekerített kultikus kert. Az irániaknak a hegytetőn volt az áldozó-helyük. (101 jegyz. Harman Wirth: Der Anfang der Menschheit. Jena, 1928. 66. old.) És mivelhogy a magyar-ság is hosszú ideig iráni hatás alatt állott; a magyar „Áldomás a hegyen”, amikor Anonymus szerint Tarcal és társai a Sátor-hegyre mentek, „magnum áldomást” rendezni, nem az iránihoz hasonló kultikus ceremónia volt-e? És milyen jellemző erre a kalmük hősi énekekben az Altai-hegyen Dzsungár kán „kilenc tornyú ködvára”. — Te-hát valami a valóságban nem létező, csak a fantázia szül-te — „egy másik világban” levő várról, a mitikus várról, az Avesztában említett várról van szó. És Dzsungár kán a hegy tetején szarvasáldozatot mutat be, tehát a szar-

vas motívum újra megjelenik a mitikus mesében. De itt van a tejtő is ami, mint már említettem, a hold ezüstös fényének perszonifikálása. (102. jegyz. Supka Géza: Ének Dzsungár kánról. Bpesti Szemle, 1941. 451—468. old.)

Azután itt van Menander Protektor tudósítása, hogy amikor Zemarchos Szogdiánába érkezett, a kagán lak-helyére, a tőlünk Ektagnak nevezett hegyhez mentek, amelyet görögül Aranyhegynek lehetne nevezni. De ez Kuun Géza szerint helyesen: Fehérhegy, a magyar me-se nyelvén, a „havas”. (103. jegyz. Kuun Géza: Relat. I. 19. 153. — Vámos, i. m. 53. old.)

De nagyon érdekes és fontos még az ősi Ang Kor Thom, a kambodzai fővárosban, i. u. 900-ban épült temploma. A „Központi hegy” vagy a „Hegyek ki-rálya”, ami a templom és a hegy egységét jelenti. Egy kínai utazó írta a templomról 1296-ban: „... a torony-ban egy kilencfejú kígyó szelleme lakik, a királyság úrnő-je. Minden éjjel asszony képében a királlyal alszik. . . . Diez szerint a király a földi kígyóisten-nővel töltött éjszakáiból újíttja meg mágikus kapcsolatát a földdel. (104. jegyz. Ernst Diez: Entschleierte Asien. Wien, 1940. 260. old.) — A magyar mesében még maga a cse-lekmény is hasonló és a világhegy várában történik. Virág János Tündér Ilonát keresi. A nagy „havas”-ban egy palotához ért, abban lakott az óriáskígyó. Az kéri, hogy töltsön vele három éjszakát. Mindháromszor öreg emberekkel kell megvívnia (a hármas szám, a Párkák?). A kígyó először melléig, majd derékig „fehérnép” testű és végül, mint Tündér Ilona jelenik meg előtte. (105. jegyz. Mailand, O.: M. Nk. Gy. VII. 416. old.) Tehát mind-kettőben nemcsak a világhegy, a szimbólum, hanem az isteni őserő és a föld egyesülése révén a világhegy egy mágikus központ, amely az ég és a föld minden isteni ere-jét felfogja. A khmer mitikus történet és a magyar mese egyezése is minden kétséget kizáróan kihangsúlyozza és bizonyítja a magyar mitikus világnak szoros kapcsola-tát Ázsiával.

De ide tartozik a besenyők Akerman „Fejér” nevű városa. Akerman, valamint a magyar királyok székhel-ye: Székesfehérvár, azután Gyulafehérvár, Nándorfehérvár stb. is. Mind a világosságot, a fényt jelenti. És most egy másik téma: József kazár fejedelemnek Szarvas székvárosa három részre tagolódott. A harmadikban lakott a fejedelem, folyóközben, kör alakú szigeten, a kagán té-glaházában. Emlékezzünk a regösénekre: a sebes folyóval körülvett mitikus kerek szigetet. És ez a kagán kőháza nem a várkastélyt jelenti? — De Attila székhelye is ha-sonló volt. A legbelsőit fakerítés övezte és ez nem védel-mül szolgált — hiszen a kis fakerítés ugyan kit és mit tu-dott volna megvédeni —, hanem, miként a besenyő kagán-nál a folyó, úgy itt a belső szakraális teret a kerítés jelen-tette. Ez volt a szent város. (106. jegyz. Vámos, i. m. 32. old.) — Tehát kultikus hely, a „Hortus conclusus”; a kozmosz vetülete az emberek fantáziájában, de már közöttünk a földön.

A vár tehát a „ködváros”, az istenek lakhelye, és min-den fény forrása. Mert akár az Avesztát vagy az ind szent iratok kozmikus világnak közléseit olvassuk, e gondolatoknak a földre vetítését látjuk már a kagán lak-helyében. De ezek szintén szentek, mivel isteneik. Csak-hogy ebben a kozmikus térben éltek, és a vár, a város ér-telme és funkciója azonos volt. De végül is mi az értelme az egész vármitosznak? Hogy a vár kozmikus és igen ré-gi keletű, azt már tudjuk. De a vár, amelyet mi tárgyalunk, most új szerepben mutatkozik és Belső-Ázsia sajátos föld-rajzi és klimatikus viszonyaihoz alkalmazkodik. Más életformák, más életérzések szabták meg kozmikus elkép-zeléseiket, lelkiéletük kialakítását.

Az ártikus térben ugyanis a fényviszonyok mások, mint délen, ahol reggel felkel a nap és szekerén végigsz-guldja az eget; majd este eltűnik az őstenger mélyében, hogy csónakján azon evezzen végig reggeli újbóli feltáma-dásáig. Északon ez másként alakult. Ott a nap fél évre el-tűnik, hogy azután fél évig a horizonttal párhuzamos pályán a látszat szerint „forogjon”. Tehát nekik egy év-ben egy éjszakájuk és egy nappaluk van. Így az ő zenít-jük a sarkcsillag és ez volt döntő befolyással világszemlé-leükre. És e „forgás” központjában a világhegy áll; tete-

én vagy a belsejében a várral és az életfával, a szakrális tájjal együtt. Így ez a világhegy is forog, a forgás központja, tehát ezzel együtt természetesen a vár is forog. Így a „forgás” az egész ázsiai mitikus elképzelésnek a legfőbb motívuma. — Szóval a világhegy a forgás tengelye; a világ köldöke és végpontja a sarkcsillag. Tehát a vár forog és arra fordul, amerre a nap világít.

Innen származik az a még máig is élő mondás, hogy „kacsalábon forgó kastély”. De a mítoszokban, a mesékben: lúdlábon, gólyalábon, pulyka, majd gém-, veréb- stb. lábon forog a vár; de mindenképpen madárlábon. Ez a hiedelem pedig onnan származik, hogy a sárkánynak van mindig madárlába az ázsiai ábrázolásokon és a mesékben is sokszor a várat őrző sárkánnyal harcol a hős. Szibériai mítoszokban egy sárkány ül a világfa alatt (107. jegyz. Jan de Vries: *Altgermanische Religionsgeschichte*. II. Religion der Nordgermanen, Berlin, 1937. 405. old.).

A vogul hitvilágban a „Világügyelő-férfi” a főszereplő, ő biztosítja a nap fényét, szóval napisteniség. A mítoszban táltos lovával (emlékezzünk a kelta fantomlovasokra, a magyar táltosra), a „Fácán-kacsarú asszony” házához ér (a vármotívum). Itt a föld alatti helyiségből kiszabadítja a boszorkány leányát és akkor egyszerre „ezüstház támad, aranyház támad”, (a kagán fehér háza, a Fehérvár nevű városok). Szóval az alvilágból, a sötétségből, amelynek a boszorkány az úrnője, kiszabadítja a fényt, a világosságot. Tehát megváltó istenség is. (108. jegyz. Munkácsi B., i. m. 114. old.) — majd egy tatár monda szerint Kubajko leány Irle kánhoz megy az alvilágba. Ott egy folyó partján, magas hegy alatt van Irle kán háza. Előtte, mint számtalan mesében, kilencágú fenyőfa áll. Itt is alvilági útról van szó. — A török népek körében éppúgy, mint majd látni fogjuk, a magyar mesék világában a világhegy belső tere az első világ és a vár is ott van. Ide egy nyílason keresztül lehet bejutni; ez a „füsteresztő-nyílás” (a jurtára vetítve), és ez a magyar „lappancs” is, melyen a leszállás a magyar hősnek is végcélja.

És most lássuk, hogy ez a mitikus kép milyen tükrözésekben él a magyar mesevilágban. — Itt van a „Fehérlő Péter” meséje. Ebből csak a minket érdeklő részt említem. Lement a „gödörbe”, hogy a hétfejű sárkányt megtalálja. Egy szép ország volt ott *hatszegletes forgó kastéllyal*. Péter kiűtötte az ezüst szarkalábat alóla és az megállt. Királykisasszonyt talált benne. Hárman voltak és három sárkány rabolta el őket. Péter megölte a hazatért sárkányt. Azután az arany szarkalábon forgó várhoz és megismétlődött az első jelenet. A három leányt a „lyuk”-hoz vitte és felhúzatta őket stb. A mögötte rejlő gondolat megint csak az, hogy a sötét mélységben levő világosságot felhozta a föld felszínére. (109. jegyz. Ortutay Gyula: *Nyíri és rétközi mesék*. 2. sz. mese.) — De igen érdekes, és nagy távlatokra, messzi összefüggésekre mutat vissza a „Feneketlen kút” meséje. Egy királynak három fia volt és egy szép kertje, amelyben egy gyönyörű körtefa volt. De éjjel a gyümölcsöket mindig ellopta valaki. Három fia őrizte, de csak a legifjabb maradt ébren és látta, hogy egy bika veri le hold-szarvaival a gyümölcsöt. Rálőtt, de a bika elszaladt. Üldözték és egy mély kúthoz értek. Most itt állunk meg egy kicsit. Mert ez a perzsa mese változata az életfa gyümölcséről, ami szintén egy ilyen csodás kertben terem: a „Hortus conclusus”-ban. De ott egy madár a rabló és annak csak egy szárnytollát tudja lelőni a királyfi. Itt a hold-bika szerepel a hold-szarvakkal. Talán a hold az örök élet őre? A holdmítoszhoz van kötve a mese? — A legfiatalabbik leszállt a kútba és ott egy libalábon forgó várhoz ért. Megállította forgásában és bent egy királykisasszonyt talált. Férjét, a hétfejű sárkányt megölte, majd egy kacsalábon forgó várhoz ért és megállította. Itt is királykisasszonyt talált és a kilencfejű sárkányt, a férjét szintén megölte. Utána a pulykalábon forgó várhoz ért, megállította és a tizenkétfejű sárkányt is megölte. A három királyleány testvérek. A bika a sárkányok apja volt. A leányokat a kútból felhúzták. (110. jegyz. Berze Nagy János, i. m. 15. old.)

Még sok mese tárgyalja e témát és összefoglalva valamennyinek az a tárgya, hogy a királyfi, a „hős” a mese-

beli János leszáll az alsó világba, hogy az elsüllyedt forgó napot, a forgást felkutassa és megszabadítsa a királyleányt, a forgó vár királykisasszonyát, a forgás meglepített lényét. A forgást, a fényt, a világosságot visszahozza és ezt a forgást az ő személyében hozza fel. Ez megváltó eszme, a megváltás misztériuma. És ez a mitikus elképzelés, az ő — bár téves —, kozmogóniai világtrendjük szerint logikusnak is látszott, mert ha a nap a mélybe, a föld alá süllyed, akkor annak ott is kell lennie és ott is kell keresni, hogy újból a horizont fölé tudjon emelkedni.

És hogy visszatérjünk a „vadászat a hegyen” témájához, ami nemde kultikus cselekmény volt, úgy itt a küzdelem a sárkánnyal, vajon nem vadászat volt-e? — És igen érdekes, hogy ez a mesetípus ily formában maradt fenn és élt tovább a magyarság körében. Mert ez az ártikus világképet tükrözi és még mint ugor népi hagyaték él népünk emlékezetében; pedig több ezer éve, hogy e vidéket elhagyva, a déli verőfény világába költöztünk, ahol a fényviszonyok már egészen másként alakultak. De ez a megváltó eszme, mint zoroaszteri, iráni elemként került bele az északi mítoszokba. És a magyar mesékben is az alsó világban van a szakrális táj. Tehát a barlang-eszme oly mély gyökeret vert, hogy még itt, e mesékben is ez élt tovább.

De a barlang-téma mellett van a várnak egy másik mítosz- és mese-elágazása is, amelyre az iráni elgondolások ütik reá bélyegüket. Itt ugyanis a vár a világhegy tetején, sőt sokszor a hegy tetején viruló életfának, világfának a tetején van, a csodás szent ligetben, a forgás tengelyében. — A vogulok például a „Szent Ural” csúcsán évente fehér loáldozatot mutatnak be. (A fehér ló a fényt jelenti?) — (111. jegyz. Munkácsi, i. m. II. 020.) — A kalmük hősi énekek Dzsangár kánról szólva ő szarvasáldozatot mutatott be a hegy tetején.

A magyar népmeséknek is van egy ily típusa, például a Róza vitéz meséje. (112. jegyz. Kriza János. M. Nk. Gy. XII. 114. old.) Három királyfi elindult vadászni. Egy legmagasabb „havas” tetején az út elágazott. Itt elváltak. Azután a legkisebbik „bejutott” a hetedik havasba és ott egy szép kastélyt látott. (Ez a vadász hely és a kastély annak a tartozéka.) — Majd Virágfi János története: ő Tündér Ilonát keresi. (113. jegyz. Mailand, O.: i. m. 480. old.) A „Királyváros”-ba ment és azután kiment vadászni a „havas”-ba. A havas a világhegy, tehát a „Királyváros” a világhegy tetején volt. Tündér Ilona pedig a fényt, a világosságot testesítette meg. — Még egy mesét említek: A Vörös vitéz meséjét. (114. jegyz. Berze Nagy János: M. Nk. Gy. IX. Gy. IX. 112. old.) A mese nagy hegyen játszódik le, amelyen nagy falal bekerített város van, fekete bársonnyal behúzva. (Az elsötétült nap?) És végül ott a mese, amelyet az életfánál már említettem, ahol a kisbajtár baltájával vág magának utat a nagy fára, melynek a tetején még nem járt senki, és ahová egy sárkány felragadta a királykisasszonyt. Ott terem az örök életet adó gyümölcs. Több epizód után eléri a fa tetejét, ahol egy várkastélyra talál, amelyben az elrabolt királykisasszony él, a sárkány fogságában. És megkérdezi tőle, hogy miképpen juthatna hozzá a gyümölcshöz. (115. jegyz. Solymossy, i. m. Keleti elemek magyar népmeséinkben. Ethn. 1923.) Bár a baltával való mászás az ázsiai sámánizmusához köti, mégis itt már nem az alsó világba ragadja a sárkány a leányt, hanem a fa tetejére viszi. Bár a térszín különbözik, de az alapgondolat ugyanaz: hiszen akár lent, akár fent, a királykisasszony mindenképpen a fényt szimbolizálja. És a fény az életet jelenti, csak hogy itt a fa gyümölcsének az elnyerése váltja fel a hasonló jelentőségű fényt. Itt úgy látszik, már feledésbe merültek az elrablás körülményei és annak a célja, a napfényt az alsó világból felhozni, és ez áttevődött az életfa gyümölcsének a vágására.

Ez a meseváltozat áll a legközelebb az eredeti életfa mítoszhoz, az Iránban kialakult formákhoz, a szent ligetben a fával és gyümölcsével. Ez a déli napfényt tájat idézve, a megváltást már nem a hegy barlangjában találta meg, hanem az égi fény ragyogó világában.

Összegezve: Belső-ázsiai vonás, hogy a vár a hegyben van. Onnan kell kiszabadítani a királyleányt — a fényt,

a világosságot és megvívni a sötétséget szimbolizáló sárkánnyal. — Szóval tulajdonképpen itt is vadászat folyik, de a vadászat célja nem a sárkány megölése, hanem a királyleánynak, a hold-szarvas ünőnek elejtése (emlékezzünk az aranyos, fénylő szarvú agancsokra). — Iráni vonás ellenben az, hogy a vár a világhegy csúcsán, illetve az életfa tetején van. De az viszont megint csak ázsiai sámánisztikus hagyomány, a fa megmászása a balta segítségével. Viszont a klasszikus világnak Iránba is elkerült eleme, a három Párka szerepeltetése, hol öreg asszonyok, hol meg öreg emberek alakjában, akik segítik a hőst nehéz és merész vállalkozásában, Ázsiában a megváltás gondolata lép előtérbe, a fény visszatérése által. Az iráni életfánál az örök életet adó gyümölcs elnyerése hangsúlyozódik ki erősebben. De ha mélyebben beletekintünk a mítoszalkotás rejtelseibe, rá kell jönnünk arra, hogy mindkét motívum ugyanazon életérzés kifejezője. Mert a fény elnyerése és a mélyből, a halálból az életbe való visszatérés egyazon érzés és vágy kifejezője, miként az örök életet adó életfa gyümölcsének az elérése. De mindkettő más és más, az oly eltérő földrajzi viszonyok között élő népek életformáihoz idomult és az ő kozmikus világuknak a földre vetített másaivá váltak. És itt az utóbbinál közelítettük meg Pósta Béla feltevését a perzsa „Paradisó”-ról, a királyi vadaskertről a vadászkastélyal, a Hvarenah-tájnak a földre vetített valóságáról, annak művészi ábrázolásaival.

És mindenütt, ha rejtve is, a szarvasvadászatról van szó. Így az unicornis is Mária ölébe ugorva, nemcsak kettejük egységét, de a kis Jézust is szimbolizálja: az égi fényt jelképezve, amelyet magában visel. Nem erre irányul a vadászat egész célja is? — És a szarvas, amely maga után csalogatja a hőst az örök életet adó életfához, nem hasonló gondolatot rejt magában? — És az életfa áhított gyümölcsének elnyerése, úgyszintén a fény utáni vágy nem hasonló érzések kifejezői: a haláltól való félelem, az élethez való görcsös ragaszkodás kifejezői. —

Térjünk vissza újra csempéinkhez, és az elmondottakat kíséreljük meg rávetíteni ezek ábrázolásaira. Számmunkra a legfontosabb a Pósta cikkében szereplő négy első csempe rajza, mert azokon domborodik ki legpregnansabban az egész motívum jelentősége. E csempéken rombuszos keretben foglal helyet a díszítmény. Lent az életfa és fent a három- vagy öttornyos várkastély. De viszont közöttük van egy rejtélyes motívumrészlet, amelyet Pósta „támaszték”-nak nevez. Nos ez a motívum tényleg rejtélyesnek látszik, és különböző módon is lehet magyarázatát adni. Tehát először ennek a problémáját kell megoldanunk, mielőtt az egészének értelmét megfejtenénk. Három elképzelés lehetséges: a hajó vagy csónak; az életfa és a kerítés. Vegyük sorba őket. Pósta a csónak megoldást választotta, bár megkérdőjelezte és teljes joggal. Az ő nagyszerű tanulmányának éppen az a fő hibája, hogy csupán csak a rajzbeli külsőségekre figyelt fel, amelyek sokszor és ebben az esetben is félrevezetőek. De nem kereste az ábrázolások háttérét, mélyebb értelmét, ami hamarosan kimutatta volna a csónak motívumára alapozott elképzelés helytelenségét. Mert ha fejtegetéseimre felfigyeltek, amelyek a magyar mitikus mesékben keresték e minták feloldását, azonnal kiderült, hogy a csónak motívuma semmiképpen sem illeszkedik bele a mesékbe. Ugyan szó van: „sebes vízzel körülvett pázsitos rét”-ről, de itt soha sincs szó csónakról, hanem csak arról, hogy a csodaszarvas segíti át a hőst, a „heros”-t a folyón, de azt nem mondja el, hogy ez miként történik. Viszont sok esetben van szó hidrendszerről, amelyeken át elérhető a várkastély. És ebben iráni zoroaszteri vonásokat fedezhetünk fel. Ugyanis vallása szerint a lelkek egy hídon mennek át. Az Aveszta a 22. Jasnában írja le a lelkek sorsát a halál után. „... a lelkek elválasztása a halál után a választó hídnál történik. A hídon való átjutás a lélek vizsgája”. — Szóval a híd kultikus ítéltel. — Az Eda is ismeri az istenek hídját. (116. jegyz. Hermann Wirth: Die Ura Linda. Chronica. Leipzig, 1933. 182. old.) — A magyar mesebeli hősnék is hidakon kell átkelnie, hogy a várkastélyt elérje. Tehát lelke meg lesz mérve és ezek a próbatételek? — De csónakról itt sem esik szó. (117.

jegyz. Berze Nagy János: M. Nk. Gy. II. 4. mese stb.). — A „támaszték”-nak Pósta szerinti ókori példákra való hivatkozása nem elég meggyőző. Elsősorban is a rajzok annyira különböznek a csempéken egymástól, hogy nehéz lenne egy nevezőre hozni azokat a csónak motívumával. Másrészt az általa bemutatott csónakoknak sincs semmi hasonlatosságuk csempéinknek „támasztéká”-val. Egyedül a 9-es számú csempe kivétel. De az, ha fantáziánk talán azonosítaná is a csónakkal, ugyanúgy felfogható a stilizált életfa lombjának is, nem is szólva arról, hogy egyáltalán értelmi kapcsolatok sincs egymással. És legfőképpen azért sem fogadható el, mivel egy kolozsvári XVII. századi fazekasmester ezek létezéséről aligha tudhatott és még egyszer a mítoszokban és meseanyagunkban egyáltalán szó sincs ilyenekről. Viszont a török „Meszarlik-Kula”-nak sem lehet köze hozzá, hiszen ha ilyen szőnyeg került is Erdélybe, az ún. „Erdélyi szőnyegek” közé, értelmi háttere aligha vált ismertté — már a vallási különbözőségek folytán sem — és ez igazán nem illette meg mesterünket.

Most azután nézzük a második variációt, az életfát. Ezt találok a helyes megfejtésnek. A mesékben is igen sok esetben ez játssza a főszerepet. A „támaszték”-ot úgy fogom fel, hogy az az alatta levő fatörzs felett, annak hatalmas lomboatárá szélesedett, amelynek a tetején ott a várkastély, amelyet a kisbajtár keresett. Természetesen teljesen el van stilizálva. Hol pontosasodás dísz fedi, hol apró virágok tarkítják, a lomboatat sűrűjét imitálva. De e kis területen, mint már említettem, a művész csak apró jelzésekkel élhet. Nincs helye arra, hogy a fa lomboatát a valóságnak megfelelően kidolgozza. És így a rajz teljesen fedi is a mese tartalmát: a fán a kastélyt. Mert gondoljuk csak el, ha még napjainkban is élt nemcsak a mese, de élő személyek is, akik a mítikus hitet vallották, két vagy három évszázaddal korábban Erdélyben, a tradíciókat oly híven őrző földön még elevenebb lehetett ezeknek hatása és értelme az emberek lelkében, tehát meg is értették és meg is kellett érteniük mesterünk alkotásait. Hogy ez így van, arról beszéljen Egry Józsefnek egy kis megfigyelése: „... kora hajnalban egy a Balatonra tartó pásztort láttam. A csorda előtt ment, mögötte a tehenek. Amikor a vízhez ért, a kelő nap eleje ragyogott. Engem nem láthatott. Megállt, hosszan a napot nézte, szája valamit mormolt, miközben akurátusan lehajolt, amint a templomban, újját a Balatonba mártotta, mint a szenteltvíz tartóba és a nap felé fordulva magára keresztet vetett. Megdöbbszentelt a látvány. Egy napimádó pásztor. (118. jegyz. Múzsák. Múzeumi Magazin, 1970. 222. sz. 15. old. — Molnár Aurél: Balatoni századok.) — A pásztortok a hagyományok leghívebb őrzői. Ők, akik a természetben élnek, annak minden tevékenységét figyelemmel kísérik, még az ősiség szellemét hordozzák lelkükben, annak sok titkát rejtegetik magukban — bár szóra lehetne bírni őket —, e hallgatag embereket, de ők zárkóztak, keveset árulnak el az ősi titkokból. Ők az őskor itt felejtett emlékei. — Tehát ez a „támaszték” az életfa lomboatát kellett, hogy szimbolizálja. Viszont Pósta értelmezésében — az ő szempontjából — is sok igazság rejlik a találatot illetően. Szó szerint idézem szavait: „Ezt az összes példánál olyan távlatban tünteti fel a rajz, mintha a tornyokat erre helyezték volna, mintha azoknak tényleges talapatat szolgálnának. A valóságban ez a helyzet annál elképzelhetetlenebb, mert a talapatat támasztékaként szolgálni látszó virágdíszítmény teljesen kizárja a szükséges állásszilárdaságot. Kétségtelen, hogy itt távlati sajátosságról van szó...” Hát igen, ebben megint csak az ő szempontjából — igaz is van. Ugyanis az ókori ábrázolások perspektivikus hibáira vonatkozik, ahol a távolabb fekvő részeket egyszerűen a közelebbiek fölé helyezték. — De kérdem én, hogy a XVII. – XVIII. században élő mester, aki a minta alatti motívumokat a reneszánsz, barokk szellemében mintázta meg, nem volt tisztában a perspektíva törvényeivel és a „modern” alsó mintára az ókori szemlélet módjára alkotta meg a felső motívumot? — Az igaz, hogy fantázia kell ahhoz, hogy a támasztékot amely minden csempéjén más és más alakot öltött, a fa alakjában lássuk. De maga az ábrázolás témája is nem a fantázia szüleménye?

— Mert ha elfogadjuk, hogy a fa tetején vár van, ahogy a mítosz és a mesék tanúsítják, talán elfogadható az is, hogy a fa alsó törzsének szilárdsága nem elegendő a vár súlyának viselésére. Meg aztán Pósta nem is gondolt valódi értelmére, hogy ez nem egy hatalmas kővekből épült fellegvárat akar ábrázolni, amelynek a súlyát természetesen, hogy nem bírná ki a fa törzse és lombja. Nos de hol létezik ilyen a valóságban? — Hiszen ez csak egy kód-vár; egy csillogó káprázat és a fénynek az őrzője, hordozója. Az arany-, a gyémánt-vár a benne élő királyleánnyal, aki maga a fény és az életfa örök életet adó őre és birtokosa. És ő az, aki csak a kiválasztottnak adja jutalmul azokat, ahogy tényleg egy hucul csempé is ezt a jelenetet ábrázolja, amikor a hős kilép a kastélyból és odamegy a fához, hogy leszakítsa annak gyümölcsét. (119. jegyz. Soproni Olivér: Bizánci hatások a felső-tiszai kerámiában. Népr. Ért. Bp. 1959.) — Így már elfogadható, hogy a fa törzse kibírja a várat, ami tulajdonképpen a valóságban nem is létezik, csak a képzelet délibábja az egész.

Bár már említettem, hogy csak az első négy csempéről beszéltem először, amelyek ezt a szilárdságot még biztosítani tudnák. De az 5-ös és a 7-es csempéknél, amelyeknek boltozatos keretezésük van, már baj van a fával, mert ez a támaszték alatt lótoszyszerű virágban végződik, tehát semmiféle összefüggése sincs a támasztékkal. És feltűnő, hogy e támaszték rajza egyező mindkét csempén és háromtornyos a kastély is. Ezenkívül nem rombuszos keretezésben vannak, hanem boltozatosak. Talán más kezemunkája, aki nem értette meg a mester intencióit, vagy megint csak — a fantáziára hivatkozom —, egy kis elrugaszkodás a valóságtól, miként a mese maga is.

De még egy formai megoldás köti az előbi négy csempét a mítikus műtárhoz. Említettem már a világhegynek, az azon levő világának kozmikus szerepét, hogy ezek a világ tengelyét képezik. Nos a rombuszban való elhelyezkedésük is ezt erősíti. Ugyanis rombusznak az alsó és a felső sarka között foglal helyet az egész minta. Lent az életfával kezdődve, fent pedig a vár magas tornyának csúcsával végződve. E két sarokpont között szinte önkéntelenül is a forgás képzetét és lehetőségét is suggerálja a szemlélőre.

Ezt csak az első négy csempére, a rombuszosokra vonatkoztattam, de azt hiszem, hogy ez a boltozatosokra is vonatkozhat. (5., 7., 9. számú képek) Hiszen a boltozat alsó és felső vége szintén csúcsban végződik, tehát a sarokpontok itt is adva vannak. Kivétel csak a 6-os és a 8-as csempé, bár a 8-asnak az oldalrozettái a helyükön vannak és csak a boltozat hiányzik és dús virágbozót keretezi a várat. De a két oldalrozetta is már irányt mutat és feltételezi az alsó meg a felső sarkokat is. Egyedül a 6-os csempé az, amelyik kiválik az együttesből. Itt sűrű bozótban áll a háromtornyos vár, amelynek középső tornyán egy-egy fióktorony is van, akárcsak a perzsa brokátok várain, valamint a Zsigmond-kori csempéken. De azt hiszem, hogy ez az egy ellendrab nem befolyásolhatja elgondolásomat, és nem dönti meg azt, bár sajnos nem tudom, hogy van-e még hasonló témájú csempé a múzeum gyűjteményében, amely esetleg módosíthatná teóriámat.

Hogy most már szoltam a többi csempéről is, visszatérek a támaszték motívumra. Az 1-esnél mintha stilizált levélzetet mutatna a minta; a 2-es és a 3-as sűrű pontozással imitálja a levélzetet és a 4-es alul csipkézett. Valamennyi lapos, téglalap alakú. A többi is körülbelül hasonló, apró virágdíszel ékes, csak a 9-es mutatja a Pósta által elképzelt öblös hajóalakot. De ez inkább, a lombozatot imitáló pontozásos díszével, egy fa lombkoronáját juttatja eszünkbe. De ha kétségek merülnek is fel e verzió ellen, mivel tényleg van olyan csempé is, amelyen nincs a fának olyan törzse, amely ennek súlyos lombozatát tartani tudná — bár erre is igyekeztem magyarázatot adni —, van még egy feltevés, még pedig az, hogy a támaszték az a bizonyos „kerítés”, ami a szent ligeteket, a perzsa vadászkastélyt körülfogja, és itt kell majd szólnom arról a bizonyos motívumról, amely minden csempén szerepel, a tornyok közé ékelt „cölöp”-ökről is.

Mert ez a kerítés nem más, mint az ősi szent barlang utóérzése. Mindenütt ott van, ahol a szakrális tájjal találkozunk. Azért „Hortus conclusus” is a neve. Itt megint Strzygowskyra kell hivatkoznom. (120. jegyz. Strzygowsky: Dürer und der nordische Schicksalsheim. Heidelberg, 1937. 34—35. old.) Például a a Taq-i-Bostan relíeffje; azután a ravennai Galla Placidia sírjának mozaikképpen egy fogazott falmotívumot vett észre, amely a szent hely stilizált kerítése lehetett. Majd emlékezzünk vissza a germánok bekerített szent ligeteire és a szent áldozó-helyek kerítéseire. És később a keresztény középkorban az unicornis ábrázolások alacsony sővényeire. Nos és a Madonna a „Hortus conclusus”-ban. De találkoznak már a kerítéssel a perzsa brokátokon is, ahol a várkastély a fióktornyos tornyaival szintén be van kerítve. — És az ázsiai templomvárosok, Angkor Thom, az indiai stupák, a barhuti stupa, amelyeket falak vettek körül és csak a hidakon, kapukon keresztül voltak megközelíthetők. E falak mind-mind a szent helyek elkülönítését célozták.

De nemcsak az ábrázolások beszélnek ezekről, hanem a mítoszok, a mondák, a mesék közlései is szólnak a bekerített szakrális áldozó-helyekről. Görög és arab utazók írtak ezekről. Említették a kagán harmadik városát, amelyben az ő „kőháza” állt, kerítéssel, folyóval övezve, majd Attila főszálláshelyéről, amely fakerítéssel volt körülvéve (ezek nem szolgálhattak védelmi célokat, csak a fejedelem szent voltát emelték ki). Ezek kultikus építmények voltak a szent liget jegyében.

És a régi regősénekek „sebes vízzel körülvelt pázsitos kerek rét”-je. Itt a folyó nem a kerítést jelentette? — A magyar mese hőse is egy „határ”-ba érkezett. — Ami nem jelent egyebet, mint hogy egy másik, mítikus világba, a szent ligetbe, az „áldozó-hely”-re jutott el. — És a magyar tájszó, a „tanórok” is hasonló jelentésű: bekerített liget, rendszerint a falu végén, patakkal körülfogva, ami a régi magyar áldozó-helyet jelentette. Nos és ide tartozik a középkori temetőket körülfogó fal is, a temető, a „cinterem”, a régi pogány szokásnak kereszténnyé vált emléke.

Ez volna tehát az a bizonyos „kerítés”, amit megkísérlek csempénk támasztékeképpen megmagyarázni, bár ez, azt hiszem, igen csekély eredménnyel kecsegtet. Ez a motívum egy két részből álló téglalap és az alsónak sarkai le vannak csapva. Az együttesből csak a 9-es kép válik ki fél gömbalakú formájával. Nos ezt hogyan lehetne a „kerítés”-nek behelyettesíteni? — Szerintem sehogyszem. Az igaz, hogy kerítése van a várnak: a tornyok között „cölöp”-ök, de erről majd a következőkben lesz szó. Ha ő a kerítést lejjebb tolta, annak az lehetett volna az oka, hogy ha fent van, a helyén, akkor az a várnak lényegesen nagy részét eltakarta volna. Tehát lejjebb ábrázolta és abban az elgondolásban teljesen igaza is volt. De ha ez a kerítés, akkor minek az a sok cölöp? — És azután megint felmerül a Pósta által felvett perspektíva probléma is. Mert ha ez a támaszték tényleg a kerítés, akkor az ókori elgondolás diadalmaszkodott, ami, mint már szóltam róla, alig hihető e kor mesterénél, aki ilyen szép reneszánsz virágdísz mintázott csempéire. De ebben az esetben is tényleg a perzsa vadaskert ábrázolást kell felismernünk, persze már a Hvarenah-táj szellemében. De ezzel is baj van, mert ha a ligetet akarta ábrázolni, akkor a „liget” kívül maradt a kerten, mert csak a virágos táj ábrázolása után következik a kerítés, a fal a kastély körül, már pedig a kastély a ligetben van és nem azon túl, egy ismeretlen tájban. De honnan is támadt volna mesterünknek olyan gondolata, amely egy annyira idegen, akkor szinte senkitől sem ismert mítikus képet mintázott volna csempéire. Csak arra lehet gondolnunk, hogy előtte és rendelői előtt jól ismert gondolatot vetített rájuk, hogy úgy mondjam, egy „képrejtvény” formájában, amit akkor meg is tudtak fejteni. Mert számunkra tényleg egy képrejtvény benyomását keltik e rajzok és megfejtésük igen sok fejtörést okoz, de talán nem is egyértelmű az eredmény. Én mindenesetre a kisbajtárra gyanakszom, mert annak a meséje élő valóság lehetett még ott az ő korában és a kép is fedi a mese tartalmát.

Nos és most végül miért van mindegyik csempén, a tornyok között egy-egy cölöp? — A magyarázat elég

egyszerű. Ezek a cölöpök jelképezték a várat övező kerítést, mert mint már említettem, a kerítést a vár elfedése miatt rámintázni nem lehetett, tehát ő ezekkel a cölöpökkel tudta csak jelezni, hogy a vár be van kerítve. És tényleg ez az egyszerű rajzbeli megoldás elegendő volt a kerítés létezésének bizonyítására.

Tehát alul az életfa, törzse, felette az elstilizált lombozat, amelynek kidolgozására helye már nem juthatott, és felette a cölöpkerítéssel övezett várkastély, a fény vára, a királyleány otthona, aki a fényt őrzi, de egyben maga a fény is. A fényt nyújtja az embereknek. Azonkívül ő az örök életet adó fának tulajdonosa is, amely ott a mitikus, láthatalan fa tetején érleli gyümölcseit, a kiválasztott hős számára. Ez képezi tárgyát e csempéknek. Itt tulajdonképpen csak az a bizonyos „támaszték” okoz gondot, problémát, de a fa a mitikus várral a mitikus kép rendben is van és a kisbajtár meséje van segítségünkre a kép megfejtésében. Azt hiszem, hogy ez eléggé meggyőző bizonyítéka feltevésünknek a fa lombozatára vonatkozólag.

Végigkísértük életfánkat megszületésétől, primitív formáitól a barlangban egészen a mai mesék és hagyományok világáig. A világ tengelye volt már megszületésekor, és az is maradt és szélesedett ki Ázsia népeinek a mítoszaiban. Közben funkciói megsokasodtak és mítoszok sűrű szövénnyébe torkollottak. A fa megnőtt, csodás gyümölcsöket termelt, amelyek az örök életet kínálták, de elérhetetlen maradt. Őrizték a Sorsalakok, madarak, vadállatok. Ellopták gyümölcsét a madarak, a tüzes bika. Környezete csodás szent ligetté fejlődött és a déli nap verőfényében az áldozó-tér lett belőle. Majd északon újra az ősi funkciót töltötte be, de ott, ahol arra gyümölcs nem terem, azt a fény, a világosság foglalta el annak a helyét, amelyet most már a mitikus vár tündére őríz. De mind a gyümölcs, mind pedig a fény vágya egyértelmű, hiszen mindkettő az életet jelenti a földi halandónak, a halál borzalmaitól való szabadulás reményét. — Még a magyar népmesékben is, amelyeknek ázsiai háttere kétségtelen, a hős a fényt vagy a gyümölcsöt keresi, mert a haláltól való megváltás reménye fűti. És a néphagyomány is e csodás fát emlegeti untalan. És ezzel a fával, várral, gondolattal találkozunk csempéinkben is. Mert mesterük lelkében bizonyára még elevenen éltek e hagyományok emlékei. És mert minden műalkotásban, ha az csak egy egyszerű fazekasmester munkája is és csak egy kályhacsempe, benne kell, hogy legyen lelkivilágának teljes egésze is. A lelkéből szakít ki valamit, hogy a világ elé tárja érzéseit, gondolatait. Így ez alól e csempék mestere sem volt kivétel. Ő is azt cselekedte és egy képrejtvénybe rejtette mindazt, ami lelkében felgyülemlett és kikívánczolt belőle.

Ezért volt az, hogy talán kissé mélyebben beleereszkedtem a mítoszok és mesék sűrűjébe, de szükségesnek találtam, hogy teljes világában megismerjük azokat, rajtuk keresztül lássunk bele a lelke mélyén rejtőzködő ősi hagyományok világába. És ezen ősi hagyományok világában kezdtem keresni a megoldást.

Lehet, hogy a kedves olvasóban kétségek támadnak megfejtéssel szemben. (De közbe kell vetnem, hogy nem is a csempék pontos leírására törekedtem. Ezt már azért sem tehettem, mivel a gyenge reprodukciók ezt nem is tették volna lehetővé). De az volt csak a célom, hogy megkísérlejem magyarázatát adni e különös rajzoknak. Megpróbáltam behatolni lelki világába, hogy abból gondolatait kihámozom. Mert mint már első mondataimban is utaltam arra, hogy a tárgyaknak lelkük van, ezt e csempék is bebizonyították. A mester bizonyára lelke legtitkosabb gondolatait tárta velük a világ elé. Úgy hiszem, ez is elég bizonyíték arra, hogy mégis csak lelke van a tárgyaknak, minden emberi alkotásnak.

Soproni Olivér

JEGYZETEK

1 Pósta Béla: A moszlim művészet hatásának példái Erdélyben. Turán, 1917. 192. old.

2 Maria König: Am Anfang der Kultur. Die Zeichensprache der frühen Menschen. Berlin, 1973. 316. old. 273. a–b. kép.

3 Maria E. P. König: i. m.

4 Lechler: The Tree of Life in Indoeuropean and Islamic Cultures. — Ars Islamica. IV. 380. old. Moglemous kultúra.

5 Lechler, i. m.: 99. kép.

6 Lechler, i. m.: 103. kép. Dunai kultúra, Déloroszország.

7 Lechler, i. m.: 107. kép. Dunai kultúra, Grossgartbach.

8 Arthur Christensen: Persische Märchen. Düsseldorf—Köln. 1958.

9 Karl v. Spiess: Bauernkunst und ihre Art und Sinn. Wien, 1925. 233. old. — Fraser Sir James: George: Der goldene Zweig, Leipzig, 1928. 159. old.

10 Lechler, i. m.: 33–35. kép.

11 Alois Riegl: Stilfrage, Berlin, 1893.

12 W. H. Goodyear: The Tree of the Lotus. A New History of Classic Ornament as a Development of Sun.—London, 1891. 4. old.

13 Varga Edith: Az egyiptomi lótusz kozmogónia problémájához. Antik Tanulmányok. V. köt. 3–4. sz. Bp. 1958.

14 Prof. Dr. Heinz Mode: Das frühe Indien. Weimar, 1960. 34. kép, Mohenjo—Daro. Siegel mit Schiffdarstellungen.

15 Mode, i. m.: 5. ábra.

16 Goodyear, i. m.: XXIV. tábla. 9., 15., 16., 17. képek.

17 Röheim Géza: Mondmithologie und Mondreligion. Eine psychoanalytische Studie. Leipzig—Wien—Zürich. 1927. 74. old.

18 Mózes könyve. V. 21. vers. — Királyok könyve. II. 23., 13., 16. vers. — Jeremiás, 10., 3., 45.

19 Karl v. Spiess: Marksteine der Volkskunst. I. 6. kép. 66. old.

20 Anthon Christensen: Persische Märchen. Düsseldorf—Köln, 1958.

21 Karl v. Spiess: Neue Marksteine. Wien, 1958.

22 Soproni Olivér: Bizánci hatások a felső-tiszai kerámiában. Népr. Ért. XLI. Bp. 1959. 15. kép. — Életfás hucul tál Radautiból. XIX. sz. m. fele.

23 Pósta Béla, i. m.

24 Holl Imre: Középkori kályhacsempék Magyarországon. Bp. Régiségek. XVIII. 1958. 30. kép.

25 Pósta, i. m.: 15. old.

26 László Vajda: Untersuchungen der Hirtenkulturen. 1968. Wiesbaden.

27 Lösch: Der Hirsch als Totenführer. Arch. für Religionswissenschaft. Bonn. 1899.

28 Maria König, i. m.: 154. old.

29 Spiess, Marksteine, i. m. I. 13. old.

30 Spiess, Marksteine, i. m. I. 13. old.

31 Maria König, i. m.: 248. kép.

32 Karl Clemen: Urgeschichtliche Religionen. Bonn. 1932.

33 Lösch, i. m.

34 M. Hornes: Altertümer der Herzogowina. II. Wien, 1882. — Spiess, Marksteine, i. m. Schicksalsgestalten.

35 Spiess, Marksteine, I. i. m. 66. old. 6. kép.

36 Spiess, Marksteine, I. 59. old. 3. kép.

37 Soproni O., i. m.: 111–114. old.

38 Hustig, G.: Zur Hinde mit Atlasdecke. Mitra, I. 41. old.

39 A. Foucher: II. kép.

40 Wolfgang Henze: Ornament, Dekor und Zeichen. Dresden, 1958. 124. tábla.

41 Soproni O., i. m.: 27. kép. Sgr. hucul. XIX. sz. m. fele. Tiszabogdány. I. sz.: 58.45.5. O. N. M.

42 Spiess, Marksteine, I. i. m.

43 Spiess, Marksteine, I. 73. kép.

44 Spiess, Marksteine, i. m.

45 Spiess, Marksteine, Hinde. i. m. I.

46 Göbbel: Die Wandteppiche und ihre Manufakturen in Frankreich, Italien, Spanien und Portugal. 1928. II. rész. 2. könyv. 310., 311., 312., 314., stb. képek.

47 E. J. Alexander and Carol, H.: The Flora of the Unicornis Tapestries. New York. 1967. 21. és 29. old.

48 H. Oldenberg: Die Religion des Veda, 1923. 211. old.

49 H. S. Nyberg: Die Religion des alten Iran, Leipzig, 1928. Nemetre ford. H. H. Shraeder, 109. old.

50 Wilhelm Kirtfeld: Die Kosmographie der Inder. Bonn u. Leipzig. 1920.

51 Alföldi András: Magy. Nyelv. 1932. 207. old.

52 Ferdinándy Mihály: Új Magyarország és az új Európa. 1942. 196–197. old.

53 Alföldi András: A kettős királyság a nomádoknál. — Károlyi Árpád emlékkönyv. 1933. 28. old.

54 Alföldi András: A kettős kir. i. m.: 28. old.

55 Validi Togan: Reisebericht des Ibn Fadlan. Leipzig, 1939. 256. old.

56 Barbu Slatineanu: Ceramica Feudala Romineasca. Studia de Arta. Bucuresti, 1958. 83. old. 72. kép. Szarvas agancsában kereszt Szucsava.

57 N. Zaharia: M. Petrescu—Dimbovita si Em./Zaharia.: Cercetari Archeologice in Orasul Jasi si Imprejurimi Ac. R. P. R. Filiala Jasi Studii si Cercetari Stintifice istorie. — Anul VII. 1956. Fasc. 2–27. old. Fig. 18. I. kép. Jasi, Palatul domnului, aragmente de cahle smaltuite, din sec. XVIII.

58 Solymossy László: Keleti elemek a népmesékben. Ethn. 1923. 30–43. old. — 38. oldalon Az égbe nyúló fa.

- 59 Szűcs Sándor: „Az égbe nyúló fa” a sárréti néphitben. *Ethn.* 1945. 23–26. old.
- 60 Vámos Ferenc: Kozmos a magyar mesében. I. Köt. A térelképzelés. Bp. 1943. 24. kép.
- 61 Szűcs Sándor, i. m.
- 62 Vámos F., i. m. I. köt. 28. old.
- 63 Strzygowski, J.: *Morgenrot und Heidnischwerk*. Berlin, 1937. 79–80. old. — Ua.: *Dürer und der nordische Schicksalsheim*. Heidelberg, 1937. — 60. old.
- 64 Hermann Lommel: *Mythologie in Bildern*. — Leo Frobenius, *Ein Lebenswerk aus der Zeit der Kulturwende*. Leipzig, 1933. 57. old.
- 65 Felvinczi Takáts Zoltán: *Kelet művészete*, Bp. 1943.
- 66 Lao-Ce: *Tao Te King*. Bp. 1943. 5. old. — Melanie Stiassny: *Bodenständiges und Fremdes in der chinesischen Landschaftskunst*. — Beitr. zur Vergleich. Kunstforschungen. Heft. II. Wien. 1922. 181. old.
- 67 Vámos, i. m.: 38. old.
- 68 Vámos, i. m.: 40. old.
- 69 Supka Géza: *Hösi ének Dzsangar kánról*. Bpesti Szemle, 1941. 451–468. old.
- 70 Uno Harva: *Die religiösen Vorstellungen der altaischen Völker*. Helsinki, 1938. 69. old.
- 71 Vámos, i. m.: 22. old.
- 72 U. Harva, i. m.: 84–86. old.
- 73 Vámos, i. m.: 57–77. old.
- 74 M. König, i. m.: 340. old. 293. kép.
- 75 Lommel, i. m.: 57–77. old.
- 76 J. Charpentier: *Die Supernasage*. Upsala. 1922.
- 77 Vámos, i. m.: 80. old. — Fr. Wolff: *Avesta, Die heiligen Bücher der Persen*. Berlin, 1924. 320. old.
- 78 U. Harva, i. m.: 570–572. old.
- 79 Vámos, i. m.: 3. kép.
- 80 Melanie Stiassny, i. m.: 183. old.
- 81 Vámos, i. m.: 4. ábra.
- 82 Pósta, i. m.: 22. kép.
- 83 Pósta, i. m.: 23. kép. — Lessing, i. m.: Tafel 10.
- 84 Lessing, i. m.: Tafel 74.
- 85 Curtius, VII. I., 11., 19.
- 86 Pósta, i. m.: 25. kép. — Lessing, i. m.: Tafel 10.
- 87 König, i. m.: 158. stb. kép.
- 88 Spiess v. Karl: *Reiter und Ross als Gefäß*. — Mannus, 1931.
- XXIII. Leipzig, 104–145. old.
- 89 U. Harva, i. m.: 551. old.
- 90 Mailand: *M. Nk. Gy. VIII.* 480. old. Székelyföldi gyűjtés
- 91 Solymossy: *Ethn.* 1920. 147–148. old.
- 92 Berze Nagy János: *M. Nk. Gy. IX.* 118. old.
- 93 Kriza: *Vadrózsák*, II. 955. old.
- 94 Kriza, i. m.: 82. old.
- 95 Sebestyén Gyula: *Regösének*, *M. Nk. Gy. IV.* 30. old. — Kézai Krónika.
- 96 Vámos, i. m.: 77. old.
- 97 Vámos, i. m.: 989. old.
- 98 Vámos, i. m.: 78. old.
- 99 Vámos, i. m.: 78. old.
- 100 Bologna, *La Turrita Sec. XIII. Bisogna originale* Pietro Pietra, *Impressioni del Finoli*. — Szerző tul.
- 101 Hermann Wirth: *Der Anfang der Menschheit*. Jena, 1928. — 66. old.
- 102 Supka Géza: *Ének Dzsangar kánról*, Bpesti Szemle, 1941. 451–468. old.
- 103 Kun Géza: *Relat. I.* 19. 153. — Vámos, i. m.: 53. old.
- 104 Erst Diez: *Entschleiertes Asien*. Wien, 1940. 260. old.
- 105 Mailand O.: *M. Nk. Gy. VII.* 416. old.
- 106 Vámos, i. m.: 38. old.
- 107 Jan de Vries: *Altgermanische Religionsgeschichte. II. Religion der Nordgermanen*, Berlin, 1936. 405. old.
- 108 Munkácsi Bernát, i. m. 114. old.
- 109 Ortutay Gyula: *Nyíri és rétközi mesék*. 2. sz. mese.
- 110 Berze Nagy János, i. m.: 15. old.
- 111 Munkácsi, i. m. II. 020.

- 112 Kriza János: *M. Nk. Gy. XII.* 114. old.
- 113 Mailand. O.: i. m. 480. old.
- 114 Berze Nagy János: *M. Nk. Gy. IX.* 112. old.
- 115 Solymossy, i. m.: *Keleti elemek a magy. népmesékben*. *Ethn.* 1923.
- 116 Hermann Wirth: *Die Ura Linda. Chronica*. Leipzig, 1933. 182. old.
- 117 Berze Nagy János: *M. Nk. Gy. II.* 4. mese stb.
- 118 Múzsák, *Múzeumi Magazin*, 1970. 2. sz. 15. old. — Molnár Aurél, *Balaton Századok*.
- 119 Soproni O., i. m.
- 120 Strzygowski. *Dürer und der nordische Schicksalsheim*. Heidelberg, 1937. 34–35. old.

RESUME

Béla Pósta has written a study on a 17th century tile group. He related them to the art of the Islam, taking into consideration only the design and not the meaning behind. This way his study lacks an explanation of these representations. Now I'll try to work out these "picture-puzzles".

At the bottom of the tile a bush is represented partly in a renaissance, partly in a Hungarian way. This is the derivative of the tree of life. The idea of this tree has already been born in the mind of the caveman, and has been an important part of the myth of the moon. The tree is blowing in "another world" (*Hortus conclusus*: The Gardens of the Hesperides; Paradise). In the Hungarian tales this world is on the hither side of the Blue Mountains and beyond the seven seas. The fruit of this tree gives eternal life but only to the elect. In this thought the problem of life and death is raised and it expresses the caveman's desire of immortality.

But what is the signification of the castle above the bush? This is another version of the tree-of-life myth, which will be accomplished in the myths of Central Asian peoples. In the South the tree yields fruit, but in the North this fruit is replaced by a castle. This idea comes from Iran and is spread among the Northern peoples.

Belonging to this very circle, the Hungarians' ancient world of myths implied the same mythical faith, which slowly changed into a world of tales. In the South the fruit was the object of all desire. In the North, it was the light that played this role. After the half-year night of the arctic world there appears on the horizon the long desired light, the solar disc. This light meant to them the constant renewal of life. According to their myth the princess was snatched by a dragon, but the hero sets her free. This is nothing but the light disappearing and appearing again after half a year. Thus, the figure of the princess is the symbol of "Light".

The Hungarian tale connects the two trees of life. The shepherd boy („kisbajtár”) makes his way up the tree with the help of his axe (a shamanistic element) to reach the castle at the top of the tree, to free the princess and to get the fruit of eternal life. There are three old women helping him on his way (the Parcae). We can find this very tale realized on our tiles. The tree of life below and the castle above. This fact seems to be proved also by a tile made by Hutzuls, on which the hero is just stepping out of the castle to walk up to the tree.

The deer hunting is also a relevant element, which was a cultic act among the peoples of Central Asia. This tale is also about hunting: on one hand, when the dragon is killed, on the other hand, when the princess, the "Light" is stolen.

It would be nice to know the maker of these tiles, and their customer too, but it is unfortunately impossible. This tale was probably alive in the mind of the people in the 17th century, and this gave the impulse to the craftsman to present this subject. Because things have their own spirits, they are the children of their creators' epoch, who had projected their own sentiments into their works.

These were the ideas on the base of which I tried to give an explanation to the tile-pictures. This was one tentative among many others to find out the meaning of the picture-puzzles. But I don't think I was wrong when finding the solution of the topic in this tale.

SOVÁNKA ÉS A MAGYAR ÜVEG A SZÁZADFORDULÓN

A klasszikus magyar üvegművészről, Sovánka Istvánról nemcsak monográfiát, de még nagyobb tanulmányt, cikket sem írtak. Az 1968-ban megjelent Művészeti Lexikon is csak néhány adatot közöl róla. Szakmai működésének egy jelentékeny időszakát nem említi, sőt még halálának évét sem. „Sovánka István (Liptószentmiklós, 1958?): faszobrász és üvegműves. 1875–80 között a zayugróci fafaragó iskolában tanult. Később Zala György műtermében dolgozott, majd pályát változtatva a zayugróci üvegyárban a réteges, színes üvegmaratás mestere lett. Munkáival több díjat nyert. Az Iparművészeti Múzeum több művét őrzi.” [1]

Sovánka a Felvidékről Erdélybe költözött 1907-ben. Gyermekai közül Károly és Hermína a Felvidéken maradt, de Rudolf és Stefánia követte őt Bükszádra. Rudolf, Herman Janka nevű második feleségétől született Hajnalka nevű leánya (Fogarasi Endréné) ma is él és Sepsiszentgyörgyön lakik. Tőle tudjuk, hogy Sovánka mindössze 7 évig foglalkozhatott üveggel Bükszádon, mert az első világháború kitörésekor, 1914-ben leállt és nem indult meg újra. Ezzel megszűnt Sovánka kapcsolata az üveggel, de a művészettel nem. Ettől kezdve fafaragással, festéssel, gyermekjáték készíttéssel és fényképezéssel foglalkozott. Saját készítésű fényképezőgépet unokája sokáig őrizte Sepsiszentgyörgyön. A bükszádi huta épületei közül csak egy irodaház áll és az az épület, melyben Sovánkáék laktak. [2]

Sovánka gyér biográfiai adatait — a család szíveségéből — néhányval kiegészíthetjük, illetve ahol ennek szükségére felmerül: pontosíthatjuk. Ezek szerint 1858. december 26-án — karácsony másnapján — született az akkori Liptó megye székhelyén, a mai Szlovénországban, Liptószentmiklóson. Apja Sovánka Ferenc, anyja Raduch Zsuzsanna volt. Nagyszüleit Sovánka Ferenc és Balogh Veronika földművesek szerepelnek az egykori anyakönyvekben. Szülei foglalkozásáról nem tud az emlékezet, de a keresztlevelén az áll: Franciscus musicus. Fogarasi Endréné úgy hallotta Császár Istvánétól — aki keresztanyja volt —, hogy Sovánka István szülei földműveléssel foglalkoztak.

Gyermekkorát Liptószentmiklóson és a hozzá közel eső Zayugrócon töltötte. Az 1860-as, 70-es években a Liptószentmiklóst övező hegyekben még javában folyt a szén-, mész- és hamuzsírégetés, de a fafaragás is divatos, főleg jelentős hasznát hajtó foglalkozási ág volt. Többnyire kanalakat, villákat, szelencéket, teknőket és más használati edényeket készítettek Liptószentmiklós és környékének fafaragói. Azonban nemcsak a használati edények készítése virágzott a környéken ezekben az évtizedekben, hanem művészi igényű fafaragással is találkozhatunk Liptószentmiklóson és környékén. A fafaragó művészet ebben az időben túlnyomórészt egyházi célokot szolgált, kevésbé a bútorművészetet, a kispasztikát pedig alig. Oltárok, szószékek, fafaragású szentszobrok a kereslet fő tárgyai. Ilyen kellékeket hosszú ideig a tirolai fafaragó-telepek szállítottak templomainknak. Ami itthon készült, ahhoz a tervrajzokat rendszerint az építész adta, a fafaragó mester ezt csak átültette fába. Nyugodtan mondhatjuk, hogy ebben az időben nagy múltjához képest csak senyved ez a technika. Talán ez a felismerés vezette az államot arra, hogy faipariskolát létesítsen az országban az erre a célra alkalmas helyeken. Ezek nem annyira művészi teljesítményükkel kötik le érdeklődésünket, mint

inkább azzal, hogy néhány szobrászunk ilyen iskolában tette meg az első lépéseket a művészethez. Így elsősorban szobrászatunk egyik korai markáns egyénisége, Fadrusz János, akinek iskolás korabeli barokk fafaragásai fenn is maradtak (óra, díszes hordófenék) [3]. Ez a kiváló mester a zayugróci fafaragó iskolának növendéke volt. A nála három évvel fiatalabb Köllő Miklós emlékmű-szobrász a hosszúfalusi fafaragó iskolában ismerkedett meg a szobrászat elemeivel. (1875) Ugyanott kezdett tanulni a nyolcvanas években Istók János is. Mások a fennem dicsért osztrák fafaragóktól tanultak korai éveikben: Kiss György Grácban Kelz műhelyében (1869), Horvai János Tirolban (1886), Mátrai Lajos György Bécsben (1867). Később mind búcsút mondtak a fafaragásnak. Ennek a technikának művelői elsősorban a faipariskolák vezetői, így Hahn-Halász Albert Zayugrócon, Kupcsy János Hosszúfalun. Technikáját eperjesi, majd kassai műhelyekben sajátította el, 1868–73-ban tanult Münchenben és hosszúfalusi tanárkodása után Brassóban vette át az ipariskola vezetését (1895). Oltárokat, szószékeket, bútort készített új székhelyén. A brassói új ref. templom úrasztala is az ő műve (1892).

Az önálló fafaragómesterek száma kicsiny volt, egyikük-másikuk kőszobrászattal is foglalkozott, mert a fafaragásból nem tudott volna megélni. Ilyen önálló műhelye volt Kassán Klimkovics Flórisnak, aki székhelye és vidéke számára oltárokat, szószékeket, sokféle apróságot faragott, aranyozott, egyiket-másikat festette. Nagyobb szabásúvá nőtt Hölzer Mór bártfai műhelye. A prágai születésű mester 1868-ban jött Magyarországra, a hetvenes években Hensch Ignác pesti műhelyében dolgozott, több rendbeli kőszobrot is faragott, végül Bártfán kötött ki, ahol forma szerint fafaragó iskolát tartott fenn. A Felvidék két nagyobb műhelye mellett az alföldiek munkássága szinte eltűnik, ami mégis van, az félig-meddig népművészeti vagy egyszerű ipari jellegű, ügyesebb asztalosok, kádárok díszítő műterkedése, bognárok, molnárok fafaragó ügyeskedése. Ilyen munkák készültek például Makón, Szegeden. Az utóbbi városban működött egy svájci faszobrász is, Ulrich Glaus a kilencvenes években. Valamelyest élénkebb tevékenység színhelye a főváros. Még a múlt korszakból maradt itt Hensch Ignác műhelye, amelyben épületdíszítő szobrászat mellett fafaragó munka is folyt. Itt dolgozott Dinnert Ferenc is a hetvenes években, miután Münchenben a hírneves Schwanthaler nagy műhelyében megtanulta a fafaragást. Utóbb önálló mester lett, műhelyéből figurális kő- és famunkák is kerültek ki. A hetvenes években Jergentz és Bohacsek is szerepel mint fafaragó, s a korszak legvégén tűnik fel Lázár Ilona (Glück Lipótné) festett faszobrokkal. Kassán, Német- és Olaszországban tanult, a gótika fafaragásait követte. Egy erdélyi műkedvelő, Lázár Jenő gr. rendes műhelyt tartott medgyesfalvi kastélyában s ebben gazdagon faragott bútort is készített. Ilyenekkel szerepelt az 1885. évi Országos Kiállításon. Ugyanígy tevékenykedett Bánffy Ádám gr. Válaszúton. [4]

A fafaragást tehát még arisztokraták is üzték ez időben hobby-szerűen. Érthető, ha Sovánka álma-vágya volt, hogy fafaragó legyen. A véletlen hozta úgy, hogy Fadrusszal együtt végezte a zayugróci fafaragó iskolát, ahol hamar kitűnt ügyességével, rátermettségével. Még vizsga tételként lerajzolta életnagyságban Erzsébet királynét, Ferenc József császár feleségét. A kép-

hez egy faragott rámat is készített, melyért 2.000 forintot és egy bundát kapott az udvartól jutalmul. [5]

Az iskola befejezése után a zayugróci bot-gyárban helyezkedett el, ahol leginkább sétatobotokat és pipákat faragott exportra. Ezekre többnyire állat- és ember-, női alakokat faragott fénykép után. Útja innen az üvegyárba vezetett. Ezekben az években fordul élete kedvező irányba.

1881-ben vette feleségül Holko Herminát, akitől 8 gyermeke született, akik közül 4 kiskorában meghalt. Gyermekei közül Károly Brüsszelben végezte el a művészeti akadémiát. Mint kiváló szobrász és festő ismert lett külföldi körökben. Már több mint tíz éve meghalt. Károly után született Hermina, aki Bohumil Pastikához ment feleségül. Majd Rudolf következett, aki szintén nagy kezűgyességgel rendelkezett. Egy olasz gyárban tanulta ki az üveges szakmát, majd a büksszádi üvegyárban dolgozott előbb mint szakmunkás, később pedig tisztviselőként.

Legkisebb gyermekük, Stefánia Császár Istvánhoz ment feleségül. Nála laktak Sovánkáék életük végéig.

Sovánka István 1944. február 23-án halt meg 86 éves korában Sepsibüksszádon.

Gyermekei is mind meghaltak már, mindegyik 84–86 éves koráig élt.

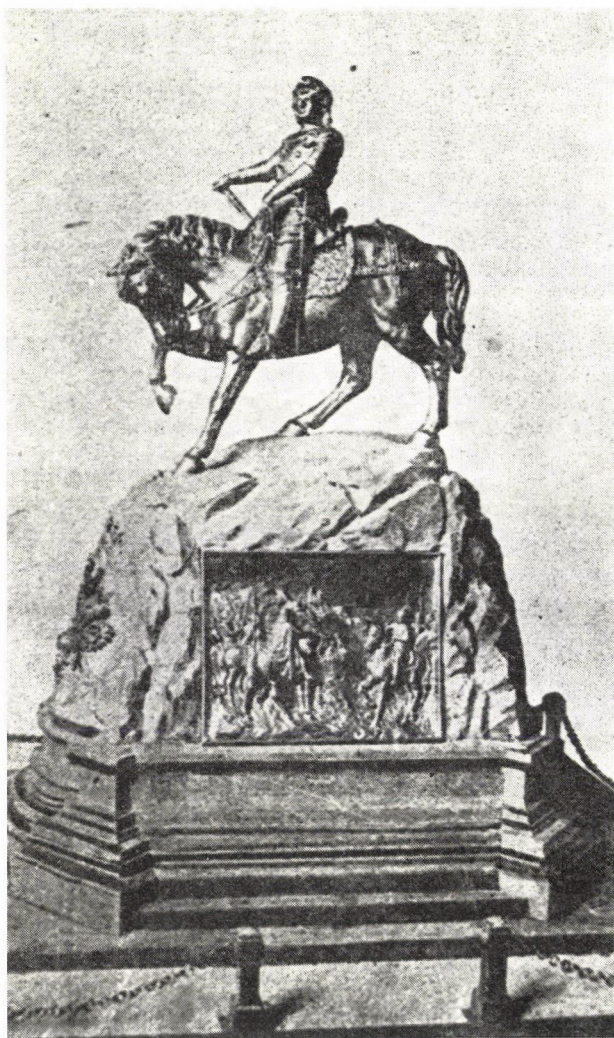
Stefániának és Herminának nem volt gyermeke, Rudolfnak kettő volt, Tibor és Hajnalka, Fogarasi Endréné. Károlynak szintén két gyereke volt, a II. világháborúban meghalt István és egy leány: Ilona, Gretzmacher

Ernőné, aki a nyugat-németországi Ostringenben él, illetve Sepsiszentgyörgyön. [6]

Sovánka szakított ugyan a fafaragással, de az üveggel csak hosszú évek múlva barátkozik össze. Előbb volt iskolatársa, a vele egyidős Fadrusz János sikereinek vagy más élményeinek hatására a monumentális plasztikával is megpróbálkozik. Amikor már régóta a zayugróci üvegyár tervezője, 1893-ban a kolozsvári Mátyás-szobor pályázói között van Bezerédi Gyulával, Fadrusz Jánossal, Köllő Miklóssal, Róna Józseffel és Vastagh Györggyel együtt. [7] Már e társaságban való pusztán részvétel is érdem, Sovánka azonban nemcsak egyszerű pályázó volt, akinek egyedüli érdeme a jelenlét, hanem sikeres is, bár nem volt az első három díjazott között. Mindegyik mű kedvező benyomást keltett, de az érdeklődést leginkább Fadrusz János, Bezerédi Gyula és Róna József pályamunkái vették ki. Jelentős tábora volt a kolozsvári születésű neves állatszobrászoknak, Vastagh Györgynek is.

Többen vele szeretnék volna a szobrot elkészíttetni, de terve kiforratlansága miatt a szoborbizottság műértő tagjai kifogást emeltek ellene. A pályázat eredményeként az első díjat és a kivitelezési megbízást Fadrusz Jánosnak ítélték. Bezerédi Gyula művét második, Róna József tervét pedig harmadik díjjal jutalmazták. [8] Miután az eredeti pályamunkáknak nyomuk veszett, a pályázók tervéről csak egykori fotók alapján alkothattunk fogalmat. Sovánka Mátyás-szobra — ugyanúgy, mint a pályamunkák többsége — talapzaton helyezi el a lovon ülő királyt. A pályamű alja architekturális, talapzat benyomást kelti. A ló, melyen ül a király, sziklán áll. A lovat abban a pillanatban ábrázolja a művész, amint az a lejtő láttán visszahőköl. A király kicsit hátravetve ül a lovon, bal kezében a kantárt tartja, jobb kezében a királyi jogar van. Az uralkodói tartásból hiányzik a fenség, a Mátyást jellemző nagyvonalúság, elegancia. [9] Talán ennek tulajdonítható, hogy nem nyerte el a zsüri tetszését. Mátyás arca nem karakteres, elnagyolt, a művész az egész szobrot a mozgásra építette. Úgy látszik, pályaművének e fogyatékoságát sokan szemére vetették, talán maga Fadrusz is, akit példaképének tekintett. Ezért a Besenyei-pályázatra beküldött portréjáról is Fadrusztól kér szakvéleményt. Ezt jobbnak, „azaz korrektabbnak” tartja Mátyásénál. Bizonyára megdöbbent Fadrusz válaszában, aki szerint ez nem így, hanem fordítva igaz, mert ugyan — írja levelére válaszolva Fadrusz — „Mátyásod kevésbé ügyesen van faragva, de van benne királyi méltóság, erő és eredetiség; tartás már egyszer eszedben, hogy ez a fő dolog, ez a művészet, a korrekt faragás pedig csak mesterség.” [10]

Sovánka ekkor már több mint tíz esztendeje áll a zayugróci üvegyár szolgálatában, s neve mint önálló üvegművész 1896-ban, — tehát elég későn — tűnik fel. A millenniumi kiállításra készített hatalmas üvegmedencéje évekig áll a közönség érdeklődésének középpontjában. A millenniumi kiállításon megcsodált és a legkülönbözőbb lapokban ismertetett keresztelõmedence ma — számos Zayugrócon készült pohárral, vázával együtt — az Iparművészeti Múzeumban van és annak féltve őrzött darabja. E majdnem két méter magas medence alapozta meg Sovánka hírnevét és ez vezette be őt az üvegművészek táborába. Nemcsak ma kelt érdeklődést gigantikus méreteivel, az alakítás precizitásával, hanem már akkor — 1896-ban — is általános elismerést aratott a laikusok és a szakemberek előtt egyformán. „...ez az öt darabból összeállított, rézrubinnal átfogott, hatalmas üvegdarab, melyre remek ízléssel, ritka művészettel bibliai tárgyú, keresztelésre vonatkozó jeleneteket marattak. Az anyag, az életlen hideg üveg, lelket kap e művész kezében, maradtott alakjai élnek, mozognak, virágjai szinte illatot terjesztenek. Üvegtárgyai oly természetesekek, élethűek, hogy már akkor illették szakértőink a magyar Gallé névvel és méltán.” [11] Ekkor, 1904 végén, amikor e sorok napvilágot láttak — a magyar üvegművészetet már szinte kizárólag Sovánka képviselte, a dicséret tehát érthető. 1896–97-ben azonban Sovánka neve mint üvegművész még nem volt ismert, elfogadott. Mégsem szűkölködni a dicsőítő jelzőkkel a kortársak, ha a medencéről beszélnek. Elsőként talán Warthát, a magyar kerámiatechnológia egyik úttörőjét idézzük. Ezt olvashatjuk Schreiber J. és unoka-



1. Sovánka István kolozsvári Mátyás-szobor terve



2. Keresztelő medence 1896-ból. Sovánka I. rajza

öccsei zayugróci és Lednicz-rovnyai üvegyárainak készítményeiről: „Bátran mondhatjuk, hogy Schreiber gyártmánya ugyanazon a színvonalon áll, mint a Zsolnay-féle pécsi gyár remek termékei. Az említett gyár nemcsak a praktikus használatra való tárgyakat állította ki, hanem még elkényeztetett művészi ízlésnek megfelelő műremeket is mutatott be.

Feltűnést keltett az a gyönyörű keresztelő medence, melyet Sovánka, a zayugróci üvegyár festőműtermének vezetője, készített. Rubinvörös üveggel borított színtelen üvegből készült az, oly módon, hogy a művész a rubinvörös borító réteget folyssavval kezelte, hol egészen eltávolította, hol részben vastagabb vagy vékonyabb átlátszó rétegben meghagyta. Az ily módon létrejött rajz valóban gyönyörű hatást hozott létre. Ezt a nagy ügyességet feltételező technikát két remekül sikerült tálon és egy függő lámpa ernyőin is volt alkalmunk látni... [12]

Idézhetnénk a méltatásokból, de az eddigiek is elegendőek annak érzékeltetésére, hogy Sovánka élete ezzel az alkotással új síre, pályára futott. Nemcsak csodálóinak, elismerőinek nőtt meg a tábor, hanem irigyeinek is. Bár 1896-ban már másfélévtizedes üvegművészeti múltja van, a szobrásatról sem mond le véglegesen. Még az Iparművészeti Társulat 1900-as karácsonyi kiállításán is szerepel egy galvanoplasztikailag sokszorosított lovaszoborral, [13] de már két korszót is kiállított. [14] Ezek a kritika szerint nem annyira alakjukkal hívják magukra a

figyelmet, „mint inkább finom, az anyaghoz illő ornamentációjukkal és az üveg finom színtónusánál fogva”. A szakközönség is felfigyel Sovánkára, szereplését, jelenlétét konstatálják, egy-egy tárgya a kiállítás valóságos szenzációja. Szerepét, működését nem érthetjük meg anélkül, ha nem tekintjük át a magyar üvegművészet helyzetét, azt az európai és hazai hátteret, melyben Sovánka élt és alkotott.

* * *

Az üveg művészi megmunkálása nem XIX–XX. századi jelenség. Már az ókori Föniciában, Szíriában és Egyiptomban készült művészi kialakítású üveg, noha ezeket még nem a művészi kialakítás szándéka, hanem gyakorlatias célkitűzések hozták létre. A római üvegeken is érezhető a használati jelleg elsődlegessége, de emellett a művészi törekvés, igényesség is szembetűnő rajtuk. A középkori Európában — a román és gót stílus idején — az üveg még alárendelt szerepet játszik más használati tárgyak anyagához képest. Kivételt talán a gótikus üvegfestmények képeznek. A világítási effektusokkal is számoló gótikában az üveglablakoknak — különösen templomoknál — egyre nagyobb jelentőségük van.

A XVI. században Itáliában újraéledő üvegművészet — miként a művészet többi ágaiban is — a római idők és Közel-Kelet emlékeire, eredményeire támaszkodik. Ezzel szemben a barokk a reneszánsz nehézkesebb, statikusabb formáival ellentétben a könnyedebb, légiesebb formákhoz és anyagokhoz kapcsolódik. Nem véletlen, hogy ettől kezdve az üvegnek az a válfaja lendül fel, mely nem a felület takaró jellegű díszítését kultiválja, hanem az üveg áttetsző képességét, fényáteresztő sajátosságát használja fel, alkalmazza. A nehézkesebb agyagkupák helyett akkor terjednek el az üvegpoharak. E vázlatos áttekintésből is nyilvánvaló, hogy az üveg hatalmas fejlődést tett meg a földközi-tengeri első darabtól a XIX. századig. Az üvegtechnikák egész sora keletkezett az eltelt több ezer eszten-



3. Váza, 1900–1901-ből. Sovánka műve

dő alatt. A különböző technikák nemcsak a formai kivitelt, mintázást segítették elő, hanem a felület megmunkálását is változatosabbá tették. A 19. század azért is nagy fontosságú az üvegművészet fejlődésében, mert ekkorra már olyan technikai tudás és művészi tapasztalat gyűlt össze, hogy a legváltozatosabb formai kialakítás és díszítés is lehetővé vált. A 19. század második fele, a historizmus gyakorolt legnagyobb hatást az üveg fejlődésére. Feledésbe merült technikák és díszítőmódok elevenednek fel és válnak a kor sajátos kifejezőivé. Nemcsak a régi rómaiak gyönygyházszíni fényben irizáló üvegei kelnek újra életre, hanem gazdag skálája alakul ki az üvegek anyag- és felületszínezésének is. A historizmus gazdag formakultúrája elhatározó jelentőségű az üveg művészi fejlődésében. Különösen azokban az országokban indul addig nem látott fejlődésnek az üvegekészítés, ahol ez hagyományokra tekinthetett vissza. Csehország, Németország, Olaszország, Franciaország és Anglia hagyományainak termékenyítő hatása a mai üveg fejlődésében is megmutatkozik. Új jelenség, hogy az üvegyárakban — legalábbis a nagyobbakban — a tervező is szerepet kap s keze nyomán megjelenik a művészi üveg. Ehhez azonban az objektív feltételeknek is meg kell érniök. [15]

Egy ország üvegyarának fejlettsége függ ugyan a huták számától is, mégsem ez a legdöntőbb, hanem a huták állapota, berendezésének korszerűsége. Az 1840-es évek elején, Erdélyt és Horvátországot kivéve (ahol négy üvegyár működött) 50 üvegyárat tartanak nyilván. Az 50-es években, mint sok más iparágban, az üvegyártásban is megakad a fejlődés, a szomszéd Ausztria és főleg Csehország nyomasztó versenye folytán. A magyar-horvátországi üvegyárak száma 1856-ban 37-re, az erdélyieké 9-re, a 70-es évek elejéig pedig együttvéve 32-re csökken. A szükséglet azonban így is kielégíthető lenne, ha berendezésük nem lenne korszerűtlen, ósdi. [16] Szinte 5—6 valamiremenő üvegyárral rendelkezünk az 1880-as, 90-es években, ezek is a Felvidéken működnek. Az egyik — ahol Sovánka üvegművészeti pályája kezdődött — Zayugróc volt, a másik pedig — Sovánka működésének másik színhelye — Újantálvolgy. A zayugróci üvegyár helyén a reformkor hazafias eszméitől felbuzdulva gr. Zay Károly létesített posztógyárat, de az üvegyár létesítése is az ő vállalkozókedvét dicséri. A zayugróci gyár az ország egyéb hutáival fejlettségben, felszerelésben össze sem hasonlítható. A XIX. század elejétől a század 70-es éveig szinte kizárólagos díszítés a vésés és főleg a gravírozás. Még kezdetlegesen berendezett hutáink nagy részében is megtalálhatjuk a csiszolósobát, ahol a gravírozó gép áll. A két említett felvidéki gyár ilyen szempontból is kivételt képez, hiszen ezekben nemcsak csiszolóterem volt, hanem más, díszítőeljárásokhoz szükséges savazókamra is. Egykori kamarai jelentésekből tudjuk, hogy például az Újantálvolgyben készült lámpaüvegeket savas eljárással tették Európán túl, Ázsiában és amerikai exportra is alkalmassá. [17]

A gravírozás mint díszítőmód Magyarországon a XVII. század közepétől egészen a XIX. század második feléig szinte megszakítás nélkül divik. Míg a XVII—XVIII. században többnyire a szintelen üvegeket, pincetokpalackokat, kulacsokat, flaskókat díszítették így, a XIX. században — az empire stílus időszakától — színes rétegek visszahántása, visszaköszörülése volt a legtöbbet alkalmazott díszítő-eljárás. A vésés és metszés változatlanul megmaradt, csak az üveg alakult át két- vagy három rétegűvé. Sokat változott a poharak, palackok, serlegek és kupák formája az empire stílustól a historizmusig. A díszítés kialakítása azonban alig változott — legalábbis nem lényegesen — a historizmus közepéig, vagyis addig, amíg a második — illetve a harmadstílusok (rokoko 3 stb.) virágoztak. A változás a historizmus utolsó évtizedeitől konstataálható és lényegében azzal kezdődött, amikor az archaikusabb, valamint a közel- és távolkeleti stílusok felelevenedtek. A XVIII. század zománccfestéses díszítőmódja a plasztikus zománccok felé fordította az érdeklődést, míg a gótikus katedrálisok színes üveglakait az opalescens-üveg elterjedésével és újra alkalmazásával jártak. A rubinüveg a kerámiatechnikából jól ismert rouge flamé elterjedésével újra divat lett, ugyanígy az üvegek irizálása, sőt eoizinálása, mely az



3. Váza pávaszem-mintákkal. Sovánka műve, 1900-ból

amerikai Tiffany személyében új, nagystíli alkalmazóra lett.

Amikor Sovánka 1881-ben a zayugróci üvegyár alkalmazottja lett, még nem lehetett látni, hogy az üvegművészet merre, hova fejlődik és egyáltalán a műfaj fejlődőképes-e. Ekkoriban Európában — és nálunk is — a historizmus uralkodott és még nem múlt el teljesen a második, sőt harmadstílusok uralma. Az 1880-as évek második fele hoz a historizmuson belül is változást: ekkortól válik egyre elterjedtebbé az archaizálás és megjelentek a román és gótikus stíluselemek. [18] 1896-ban a millenniumkor már nálunk is ezek a stíluselemek dominálnak a kiállítás instalációiban. Sovánka első üvegművészeti bravúrján, az 1896-os millenniumi kiállításra készült keresztelõmedencéjén még legalább annyi a régi, mint az új vonás. Nemcsak a díszítőelemek és a medence formája régies, hanem technikája sem újkeletű. Nemcsak a rubinüveg ismert régtől (1680-ban találta fel J. Kunckel), hanem a maratása is megoldott már a XIX. század elejétől. (1832-ben találta fel Egermann). A medence szimbolikus készítmény, oldala in a keresztelkedés általános bibliai jelenetei találhatók, a honalapítás ezredik évfordulóján — mint a kereszttség egyik legfontosabb rekvizituma — a nemzet fennmaradását szimbolizálja. Ez, és a Mátyás-szobor egyazon politikai koncepció tükröképe. A művész, aki később az új művészet egyik hazai reprezentánsa lesz, a régi gondolatvilágban él, és itt még nem mutat semmi sem arra, hogy néhány év múlva e világ egyik tagadójává válik.



4. Váza fákkal. Sovánka műve, 1904-ből

Az eddigi életútból is következik, hogy Sovánkát nem eszmei meggondolások vezették a historizmus tagadásához, az új stílus igenléséhez. A keresztelőkútnál és még inkább az ekkor készült vázáin, táljain a technikai virtuozitás kérdései izgatták. A szecesszió jellemzőinek felsorolásánál — nem véletlenül — technikai sajátosságokat is emlegetnek, így — többek között — az új stílus jellemzői kerámiára vonatkoztatva a fém- és a kristályos mázak, az ezosínos kialakítások, a réteges maratás, a metszés, csiszolás stb. Tehát a technika is lehet stílusismérv, ahogyan ezt a nancy Daum-testvérek, Emil Galle és az amerikai Tiffany példája bizonyítja, hogy csak a legfontosabbakat említsük. Nehéz lenne eldönteni pl. Gallénál, mi a jellemzőbb, a díszítés-e, vagy a technika, ahogyan ezeket kialakította. A historizmus szimmetriába rendeződött motívumait könnyebb felvinni az üvegtestre, mint a szecesszió kusza szövevényű virág- és növénymotívumait. Ez a körülmény késztette arra az új stílus képviselőit, hogy az eddigiektől eltérő technikához folyamodjanak. A hagyományos véséssel vagy csiszolással lehetetlenség az új motívumokat felvinni az edénytestre. A technikai virtuozitást már a historizmus is becsülte, pedig itt még a régi technikával is lehetett élni. Az a körülmény, hogy Sovánka előbb megismerkedett az új művészettel, bizonyítja, hogy a technikán át jutott el az új stílusig és nem fordítva. Gallétól az új technikát sajátította el első ízben és csak fokozatosan jutott el az új stílus elemeinek megértéséig és interpretálásáig. A rubinmaratásos eljárás, mellyel üvegművészeti pályafutása elkezdődött, nem teszi az üveg felületét plasztikussá, hiszen csak egyetlen — viszonylag vékony — réteget maratnak le a kívánt mintának meg-

felelően az üvegtestről. Galle ezzel szemben a felület plasztikai kialakítására törekedett és vastagon helyezte el az üvegre a később visszamaratandó felületeket. Ez több réteg esetében vastag felületet eredményezett. Úgy látszik, nemcsak ő, de a Daum-testvérek is törekedtek a plaszticitásra, mert a visszamaratást több esetben plasztikus felületre alkalmazták. A plaszticitásra törekvés magával hozta, hogy a visszamarat rétegek éleit nem hagyhatták meg, hanem köszörűvel visszametszették. Maratásnál a színtelen üvegtest is mattá alakul az intenzív savhatás következtében. Ezért metszéssel vagy csiszolással ezt is tovább díszítették, hogy így a színtelen felülettel kontrasztot alakítsanak ki. Sovánkának ezt a franciák által gyakorta alkalmazott technikát át kellett alakítania viszonyainak megfelelően. Egyik újságcikk szerint még hat réteget is vitt fel a megmunkálni kívánt felületre. Ezzel szemben 3—4 rétegnél többet ritkán alkalmazott, ezeket is csak vékonyan, így a visszamaratás nem igényel olyan hosszú időt, mint Gallének vagy a Daum-testvéreknek, akik legtöbbször nem színtelen, hanem színes üvegtestre vitték fel az egyre sötétebb rétegeiket. Ezért üvegtestük színes, sőt sokszor márványos kialakítású.

* * *

Nem e sorok írója az első, aki választ keres arra a kérdésre, hogyan jutott Sovánka birtokába ennek az eljárásnak? Tudjuk, elsősorban Emil Galle és a Daum-testvérek foglalkoztak a réteges és maratott üvegek technikájával ebben az időben. Kézenfekvőnek látszott, hogy valamelyikük révén ismerkedett meg Sovánka a technikával. Ezzel szemben nem tudunk ilyen kapcsolatairól és valószínűleg nem is rendelkezett ilyenekkel. Ugyanakkor ne feledjük, hogy a zayugróci üvegyár — ahol Sovánka évtizedekig dolgozott — az ország akkor egyik legfelszereltebb és legmodernebb üvegyára volt, ahol — az újantálvölgyi mellett — díszüvegyártás is folyt meg-



6. Váza 1900 körül

szakítás nélkül. Sovánka tehát itt is hozzájuthatott azokhoz az ismeretekhez, melyeknek eljárása kialakítását köszönhetette. Ezt a feltételezést az is támogatja, hogy Galle és a Daum-testvérek technikája nem tartalmazott egyetlen olyan elemet sem, melyet a gyakorlott üvegtechnikus alapos tanulmányozással utánozni ne tudott volna.

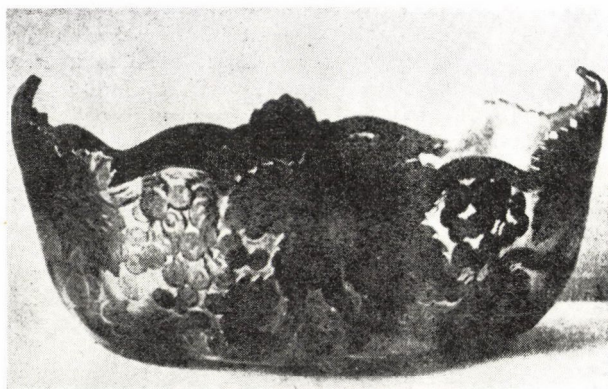
Volt aki azt állította, hogy Sovánkának személyesen is találkoznia kellett a réteges üveg mestereivel, Emil Galléval vagy valamelyik Daum-fivérral. Ennek megtörténtét sem bizonyítani, sem vitatni nem tudjuk, de más példa is mutatja, hogy egy eljárás átvételéhez nem kell közvetlen találkozást feltételeznünk. Ilyen az eozin példája is. Tudjuk, hogy a zöldes-kékes-sárgás színben irizáló fémház újrafelhalálása spanyol és francia mesterek nevéhez fűződik, elsősorban Ros y Urgel-hez, Theodor Deck-hez és Clement Massier-hez. [10] Az eozinnal foglalkozó magyar kutatóknak csak 1889-ben sikerült e kerámiákkal találkozniuk. „Ezeket látva merült fel az a gondolat bennem — emlékszik vissza eljárását ismertette Wartha Vince —, hogy hasonlólt nálunk is lehetne csinálni. Hamarosan megállapítottam — írja —, hogy Clement Massier ólommentes mázat használt.” Tehát, ahogy az eozinos kerámia, úgy a réteges üveg látványa is elegendő lehetett a technológia rekonstruálásához, annál inkább, hiszen az eljárás csak abban a formában volt új, ahogyan azt Galle és a Daum-testvérek alkalmazták, elemeiben, komponenseiben azonban ismert volt évtizedek óta.

Sovánka készítményeit „maratott üvegnek” vagy „maratott két-, ill. több rétegű üvegnek” nevezi az irodalom. [20] A név is mutatja, hogy az eljárás két különböző technikát foglal magába. A réteges üveggel már a XIX. század elejétől találkozhatunk az európai üvegművészetben. A szintelen vagy színes üvegtestre különböző színű vékony üvegréteget helyeznek, melyet meghatározott minta alapján különböző vastagságban közörülve vissza hántanak vagy tetszés szerint kimetszenek. Ugyancsak ismert és elterjedt eljárás volt a maratás. A technika valószínűleg az üvegnek azzal a felületi megmunkálásával terjedt el, mely az átlátszóság csökkenésével szivárványszerű csillogást próbált a felületen kialakítani, amilyent a római üvegeken megcsodálhatunk. A magyar Pantocsek Leónak sikerült 1858-ban elsőként előállítania ilyen üveget. Az Iparművészeti Múzeumnak számos ilyen, Pantocsek-készítette üvege van. Pantocsek tulajdonképpen azt az eljárást gyorsította fel savas kezeléssel, mely az üvegen a földben, a földsavak és fosszilis anyagok hatására évszázadok, illetve évezredek alatt végbemegy.

A réteges üvegekészítés a maratásos eljárás továbbfejlesztett változata. Mindkettő az ún. takarásos technikák közé tartozik, ugyanúgy, mint az ismert textiltechnikák, a batik, a pelangi és a kettős-ikat stb. Az eljárásnak az a lényege, hogy a megfelelő réteget a kívánt mintának megfelelően sav-rezisztens anyagnak ellenálló viaszszal, aszfalttal vagy szurokkal lefedjük, majd megfelelő ideig savban tároljuk. A sav a szabadon hagyott helyeken megkezdte a réteg lemarását. Ha sokáig a fürdőben tartjuk, több réteget is lemar a koncentrált sav. Ezért állandóan figyelni, vizsgálni kell, hogy egy-egy réteg lemarásához mennyi idő szükséges. Ha egy réteget a nem kívánt részen eltávolítottunk, újra lefedjük a rajzot, majd ismét behelyezzük a tárgyat a savfürdőbe. Ezt a műveletet mindaddig ismételjük, míg a kívánt rajz az előírt színben a felületen ki nem alakul. Ez az eljárás azonban csak a több-rétegű üvegnél érvényes, az egyrétegű maratásnál főleg arra törekednek, hogy a réteget vastagon vigyék fel az üveg felületére. A réteg vékonyításával növekszik az üveg átlátszósága ugyanúgy, mint a porcelánlithopánnál. Ily módon szinte világossá válik az ábrázolás. Miután a réteg vékonyítása savval történik, a fedőrétegnél fokozatosan növelhetjük vagy csökkenthetjük a sav maróhatását. Ily módon meghagyhatjuk vagy vékonyítjuk a réteg vastagságát, csökkenthetjük vagy növelhetjük fényáteresztő képességét. A díszítés a rézmetszéshez hasonlít. Az üveget teljes terjedelmében méhviasszal, aszfalttal vagy vékony szurokréteggel vonjuk be. A bevonórétegnek olyan anyagból kell állnia, mely a fluorosav hatásának ellenáll. Ha egy-egy motívumot vízünk fel a felületre, elég, ha a takaró-

felületet ecsettel visszük fel. Ha viszont azt akarjuk, hogy ábrázolásunk tónusos legyen — amilyenek pl. a grafikai ábrázolások —, akkor úgy kell eljárunk, mint a rézmetszésnél. A viasszal vagy aszfalttal letakart felületbe a kívánt rajzot belekarcoljuk. Az eljárás még könnyebb, mint a rézmetszésnél. Míg ott fordítva kell a felületre felvinnünk a rajzot — hogy a nyomással pozitív képet kapjunk —, itt a képnek pozitívnek kell lennie. Különböző teljesen úgy járunk el, mint a rézmetszet készítésénél. Ha az áttetszőséget a réteg vékonyításával növelni akarjuk, az üvegen fekvő takarófelületet teljesen kikarcoljuk, sőt egy tömegben kiemeljük. Ha sötét tónust kívánunk elérni, egyáltalán nem karcolunk bele a takarórétegbe.

Sovánka eljárásai között két változattal találkozhatunk. Az egyik az egyrétegű, a másik a több-rétegű maratás. A két díszítőmód azonos eljárásból alakult, melynek lényege a fölösleges réteg eltávolítása fluorosavval. Az első esetben a szintelen üvegre csupán egy réteget visznek fel, ezt is vékonyan, — Sovánka későbbi eljárásai között viszont a több-rétegű maratás válik dominánssá. Említetjük, hogy működésének első, kétségtelenül leghosszabb időszaka Zayugróchoz fűződik, ahol ezt a technikát a 80-as évek végén, 90-es évek elején kibontakoztatta. Több olyan darabunk is van, melyet ugyanezzel a technikával készített. Az Üveg- és Agyagújság 1904. dec. 15-i számában közölt fényképek szerint az 1904-es st. louis-i világkiállításon még főleg ezekkel szerepelt. Itt, mint tudjuk, Kossuch Jánossal együtt aranyérmert nyert készítményeivel. [21] Kossuch János az újantálvölgyi üvegyárnak volt a cégtulajdonosa. 1904 végén Sovánka már nem Zayugrócon van, hanem Újantálvölgyben. 1903. dec. 31-én még a zayugróci gyár üzemvezetőjeként említik, 1904. december 31-én viszont már mint az újantálvölgyi gyár munkatársa szerepel. [23] Úgy látszik, itt sem találta meg a számítását, mert Újantálvölgy is csak átmenőhely életében, ahol három évet sem töltött egészen, pedig az ottani egyike volt az ország legnagyobb üvegyárainak. Alapját 1807-ben Pichler nevű hutás vetette meg, akitől Kuhinka István († 1873) örökölte. Tőle került ahhoz a részvénytársasághoz, mely a mainak alapját alkotja és ahol Kossuch János volt a cégvezető. Sovánka ettől kezdve foglalkozik több rétegű maratással, előbb próbaképpen, majd véglegesen. Újantálvölgyön sem foglalkozhatott díszüvegek készítésével hivatalosan, hanem csak „munkaidő” után, szabad idejében, annak ellenére, hogy saját művészetével a st. louis-i világkiállításon nemcsak magának, hanem cégvezetőjének is aranyérmert hozott. [24] Úgy látszik, itt érelődött meg benne az a gondolat, hogy olyan helyre megy és olyan körülmények közé, ahol szabadon áldozhat szenvedélyének. Nem volt sok választási lehetősége. A múlt században leégett üvegyárok közül a sepsibükszádi rekonstrukciója volt a legelőrehaladottabb, bár 1903 végén, 1904 elején még itt sem fejeződtek be teljesen az átalakítási munkák. A kémény és néhány jelentéktelen helyiség elkészítése még váratozt magára. A tulajdonos Mikes Ármán gróf bérlőkkel akarta az átalakításokat befejeztetni. 1903 augusztusában a Babka- és



7. Váza 1904-ből. Réteges üveg. Sovánka műve



8. Sovánka István arképe 1907-ből

Kreczil-cég vállalkozott arra, hogy egészen átalakítva, új felszereléssel még abban az évben üzembe helyezze a gyárat. Valamilyen okból azonban a bérleti szerződés nem valósult meg, s a grófra hárult az átépítési munkák befejezésének gondja, pénzügyi terhe. A gyár átépítése 1907-re fejeződött be, és csak ekkor lehetett szó új bérleti szerződés megkötéséről. A társbérlet sorában Császár István és Albertini Géza mellett Sovánka István található. A működtetés folytonosságát Albertini Géza biztosította, aki már 1895-től a gyár bérletje volt. [25]

Tehát az erdélyi huták közül a századfordulón ez volt a legjobban felszerelve. Nem véletlen, hogy Sovánka István is ide tette át székhelyét. Mielőtt azonban az újjáépült gyárral s benne Sovánka szerepével foglalkoznánk, röviden ismertetjük a gyár történetét alapításától megszűnéséig.

* * *

A Mikeújfalu közelében, a Zsombor-tetőn, az ún. Száraz patak mellett álló üvegkút — a sepsibükszádi őset — a Mikó grófok alapították 1763-ban. Működtetését ide telepített német és cseh szakemberek látták el. A huta működése felemésztette a közelében levő erdőt, ezért a Mikó-család a kiterjedt erdők kihasználása végett 1782-ben Bükszádra költöztette át a gyárat. A telep kezdetben szegényes körülmények között dolgozott, még 1790-ben — tehát nyolc évvel az átköltöztetés után — is alig 12 munkást foglalkoztatott. A gyár területe 2 holdat tett ki a fő-, és melléképületekkel együtt. A főépület maga a gyár volt, mintegy 80 m hosszú és 40 m széles. Fából, téglából és deszkából épült. Tetejét zsindele fedte. A hutát súlyos elemi csapás érte az 1880-as években. 1885. április 30-án teljesen leégett. Ennek következtében nemcsak a főépület pusztult el, hanem a melléképületek is. Bár az újjáépítést mindjárt elkezdték, mégis elhúzódott néhány évig. A gyár kb. 30 m magas kéményét pl. egy angol vállalat építette 1907-ben.

A főépületben volt az olvasztókemence, a nyersanyag-raktár, a finom- és durva kötöző, melyekben a finomabb, illetve a kevésbé kényes tárgyakat csomagolták. Ebben volt a gravírozó, a csiszolóterem, a négy edző kemence, mely téglából és cementből készült. [26]

A gyár főképpen sörös-, és ásványvizes palackokat készített és egyéb öblös üvegeket, poharakat, uborkás üvegeket, boros, pálinkás poharakat, literes és decis üvegeket, légycsőket, levélnyomót. A finomabb tárgyakat, asztali és ivókészleteket, talpas poharakat magyaros stílusú csiszolással és festéssel látták el. A gyár termelési értéke a múlt század végén évi 100.000 forint volt. Ha ezt összehasonlítjuk az 1847-ben elért 30–40 ezer forint termelési értékkel, láthatjuk, hogy alig 50 esztendő alatt több, mint kétszeresére emelkedett.

A gyár utolsó tulajdonosa a gróf Mikes-család volt. Miután a gyáralapító, gróf Mikó Miklós Eszter nevű lányát gróf Mikes Benedek vette el feleségül, a gyár hozományul került át a Mikesekhez. Utolsó tulajdonosa gróf Mikes Ármán volt. Az igazgatói, ill. műszaki vezetői tisztelet 1848–1881 között Rozavek József és 1895-től 1908-ig, a gyár bérbeadásáig Albertini Géza töltötte be, aki társbérletként utána is ott tevékenykedett.

A termékeket szekérrel fuvarozták a 60 km-re levő brassói vasútállomáshoz. Egy ilyen út 6–7 napig tartott. Egyszerre 3–5 szekér indult el. A fuvar díja távolság szerint változott. A román fejedelemségek városai közül különösen Teculi-t, Panciu-t és Adjud-ot látogatták, ahol kereskedők vették át és fizették ki a szállítmányt. Az erdélyi városok közül Brassóba, Segesvárra, Borgóba, Aranyos-Torda megyébe, Földvárra és más városokba fuvarozták. A sepsibükszádi üveggyár történetében döntő jelentőségű volt az 1897-ben épült Brassó–Sepsiszentgyörgy – Csikszeredai vasútvonal építése. Ezzel az üveggyár nagyon fellendült, mert vasúti szállítás miatt nem kellett a törekény árut előbb Brassóba fuvarozni. Egyszerűbb lett a nyersanyag, homok, szóda, üvegcserep, később pedig a hamuszír szállítása is. A bükszádi Háromszék vármegye legnagyobb üveggyára lett.

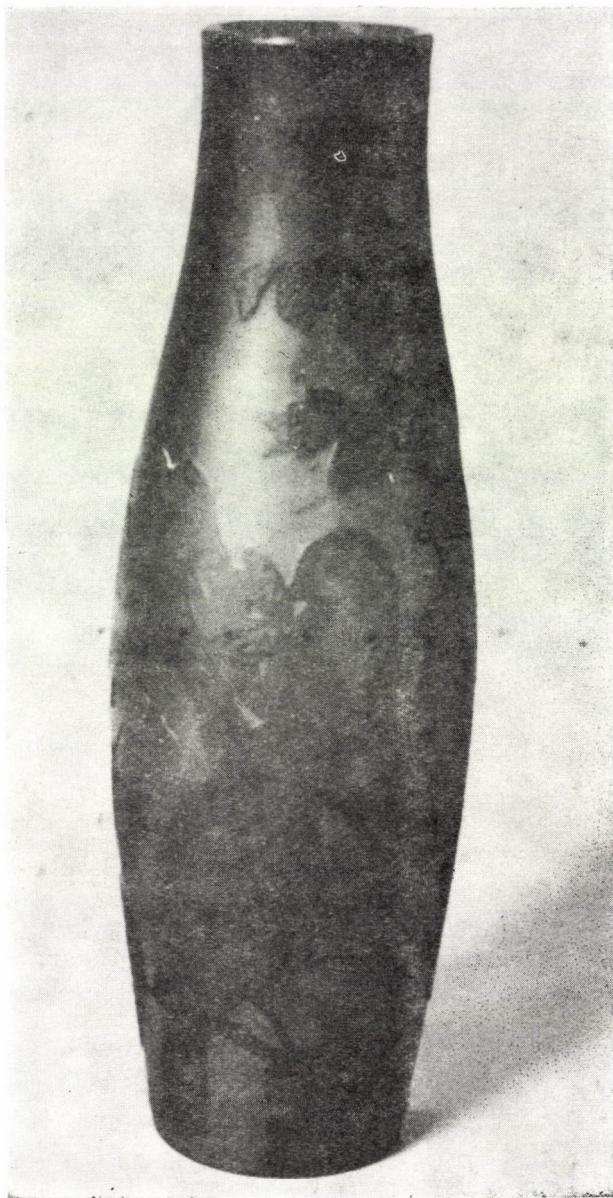
Az új bérletársaság megjelenésével a bükszádi huta teljesítménye a korábbiakhoz képest lényegesen emelkedik. Számunkra azonban ennél is fontosabb, hogy Sovánka ezzel olyan munkahelyhez jutott, ahol zavartalanul dolgozhat, foglalkozhat réteges üvegeinek készítésével.

* * *

Sovánkát a magyar szecessziós művészet egyik mestereként tekintik s vele kapcsolatban újból felmerül a magyar szecesszió irányultságának és összetevőinek kérdése. Gyakran hangoztatták — itthon és külföldön egyaránt —, hogy a szecesszió a historizmus tagadása. Ez az álláspont úgy tűnteti fel a szecessziót, mintha az nem illeszkedett volna szervesen a korábbi stílusok, pontosabban a historizmus hagyományaiba, hanem annak egyenes antagónizmusa lenne. Különböző elméletileg és egyes nyugati országok vonatkozásában ez így is van. Más kérdés, hogy nálunk Magyarországon — Rippl szecesszióját kivéve — ezektől eltérő fejlődés ment végbe. Talán a Zsolnay-gyár termékeinek vizsgálata ad legpontosabb képet a két stílus találkozásáról, a szecesszió közvetlen előzményeiről, a historizmus alakulásáról. Előbb talán tekintsük át az előzményeket, a historizmust. A historizmus nemcsak történelmi stílusirányzatok gyűjtőneve. Ezeké is, de megvannak benne — bár különböző és változó arányban — a Távol-Kelet, Japán, Kína, India vagy éppen a Közel-Kelet stílus hatásai, stílusreminiscenciái ugyanúgy, mint a magyar múlt egyik másik uralkodó stílusa és a népies törkevések. Számos tudatos és véletlen tényező belezúszott abba, hogy éppen milyen irányzat kerekedett felül és kapott polgárjogot a stílus kategórián belül. A rouge flambe vagy a kínai rézvörös feltalálásával a kínaias kobak-formák különböző variációi terjedtek el, a Massier-féle fémreflexes tárgyak (a Wartha-féle eozin) feltalálásával pedig a keleties, főleg perzsa formák és bizáncias textilek imitációi jelennek meg vázákon és más edényeken. Közvetlenül a szecesszió megjelenése előtt 1895–97 körül azok a

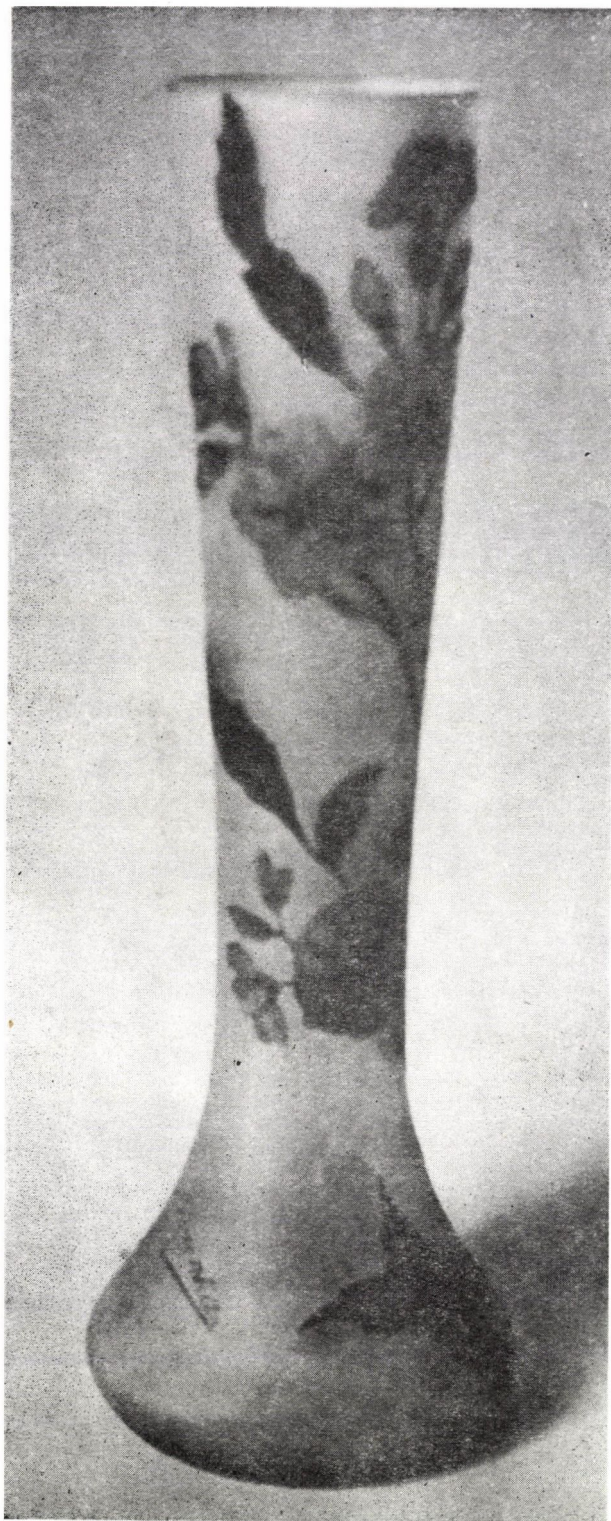
stílusok divatoztak, melyek nálunk is nagyszerű emlékeket hagytak hátra. Ezek az építészetben mindenekelőtt a román, gót, reneszánsz, kisebb részben pedig a barokk és a rokokó stílushoz fordultak tömeg- vagy formaelemekért. A kerámiában bonyolultabb volt ez a műlőzfordulás. Ezek a stílusok a kerámiában Magyarországon nem hoztak újat. A reneszánsz hozta ugyan a habán kerámiát, ez a művészet azonban nem itt jött létre, hanem csak ide ültették át. Létrehozói sem magyar, hanem német etnikumúak voltak. Az iparművészetben talán a mennyezet-kazettákon sajátosult a reneszánsz, így érthető, ha ezek motívumait próbálják átvinni a kerámiára. E stílus a reneszánsz és a népi keveréke, de van benne barokkos is: a növény- és virágdíszek helyenként nem motívumszerűek, hanem naturalisak. Nem véletlen, hogy a korszak — főleg a millennium görögtüzében — két irányban fordította a korstílus tendenciáit: a reneszánszba és a népiébe. A millenniumi kiállításon Zsolnay több olyan edényt állított ki, melyek ezt az irányzatot reprezentálják. A szecesszió tehát — legalábbis kerámiában és más díszítőműfajokban — akkor kezdett különböző csatornákon beszívárogni, amikor e stílustendenciák reneszánszukat élték. A reneszánsz motívumokat az ismétlődés, a szimmetria, a színek és formák arányos elhelyezése és mindig a motívumszerűség jellemzi. Ez azt jelenti, hogy a reneszánsz virágdísz sohasem hasonlít az eredetire, hanem erősen absztrahált. A reneszánsz a barokkban való továbbélésével kicsit naturalizálódik ugyan — helyenként visszahasonul az eredetihez.

A mondottak nem tekinthetők általános érvényűnek még akkor sem, ha az esetek többségében a vázolt úton ment át egyik stílus a másikba. Ugyanis ettől eltérő átmenettel is találkozhatunk, hiszen — éppen a Zsolnay anyag mutatja — az említettektől eltérő hatások is érték a historizmust ezekben az években. Az eoizinokat a szecesszió sajátosságának tulajdonítottuk annak ellenére, hogy egyes típusai mint pl. a rouge flambe, az átlátszó-mázaz változat szinte kivétel nélkül a régi stílust hordozzák még hosszú évekig. Az új technikák közül a kristálmázakat, a kőedényalapanyagokat, a labradort és az élénk átlátszó mázakat használta fel legszívesebben az új stílushoz. Az új stílus főleg azokhoz az eljárásokhoz nyúlt, melyek a tárgyak anyagszerűségét nem érintették, meghagyják az anyagot olyanak, mint eredetileg volt. Az új stílus nem kedveli azokat az eljárásokat, melyek a tárgyak anyagszerűségét károsan befolyásolják. A kerámiának még akkor is kerámiának kell maradnia, ha máz kerül rá. Érdekes, hogy üvegben Karl Keopping berlini tanár próbálta elsősorban az üvegszerűség kritériumait érvényesíteni. Fellépésének kiindulópontja az volt, hogy poharaink nem felelnek meg az üveganyag stílusának, metszett és préselt üvegeinket a metszett kristályedények szurrogátumainak kell tekinteni, nem pedig az üvegtechnikának megfelelő termékeknek. Valódi üvegstílust kell tehát találni, olyant, amilyen egykor a velenceieké volt, anélkül azonban, hogy a velencei mesterek formalizmusának meghódolnánk. Keopping poharai amennyire hasonlítanak, annyira különbözőek is a velencei mesterekétől nemcsak technikában, hanem formáik tekintetében is. Keopping új, eddig nem használt merész formákat teremtett. A motívumokat saját művészi inspirációján kívül elsősorban a növényvilágból merítette. A tulipánhoz hasonló poharai kehelyszerűeknek tűnnek, melyeket többnyire vékony, magas szárak tartanak. A szárból vagy a pontnyi náduszból két-három kard alakú levél emelkedik ki és meghajolva vagy megfordulva a kehelyhez simul. Egyiknél-másiknál a levelek kissé a kancsófül motívumára emlékeztetnek, rendszeren azonban csak kellemes átmenetet alkotnak a virág tövétől és szárától gömbölyded kehelyéig. Színben a japán kerámia folytatott mázának imitációja foglalkoztatta Keoppinget. E sajátos színhatást az üvegmassza fémoxid-dal való preparálásával éri el úgy, hogy a kívánt színek csak a tűzben alakulnak ki. Színvilágán kívül formáiban is sok van a japán művészet hatásából. A gömbölyűség szabálytalanságai, kissé behorpadt helyek, az itt-ott egyenetlen szél, nem a tökéletlen kivitel következményei, ellenkezőleg, a művészi, egyéni munkára utaló jegyek.



9. Váza 1907—8-ból

Keopping — bár a magyar Rippl-t is befolyásolta — távolról sem tudott egy Tiffanyhoz vagy a franciákhoz hasonló hatást kifejteni az európai üvegművészetre. A francia Gallé és a Daum-testvérek, az amerikai Tiffany — hogy csak a legnagyobbakat említsük — hosszú időre irányt szabtak a modern üveg fejlődésének. Az új üveg éppen az új stílus egyik legtöbbször emlegetett új törvényét, az anyagszerűség szabályait adta fel. Az új stílusnak sok ellenzője volt. Ez érthető, hiszen a historizmus régi századok stílusait újította fel, melyek általában szemben álltak az újjal. „Mintegy negyven esztendőn át csak hátrafelé néztünk; tehetetlenségről panaszkodtunk, mert azt állították a bölcsek, hogy tehetetlenek vagyunk a művészet terén, s arra használtuk a tehetséget, hogy azok nagy buzgalommal száraz levelekből fonjanak hátrafelé néztünk; tehetetlenségről receptek szerint. Hol ide fordultunk, hol oda: az eredmény egyaránt elmaradt. Ennek így kellett lennie s máskor is így volt; a mi bajunk csak az volt eddig, hogy dogma gyanánt állítottuk, hogy mi mást, mint elődeink, ép oly jót a maga nemében s nekünk szépet alkotni sohasem fogunk, kivált nem ha újat, nem látottat keresünk.” — írta némi iróniával Radácsics



10. Váza 1907—8-ból

Jenő a stockholmi kiállításról. — A historizmus az üveg-művészetet is átformálta; olyan stílusokat hozott létre, melyeket régi századok gyakorlata eredményezett. Elmondhatjuk, hogy az üveg anyagszerűségén nem esett csorba, sőt az átlátszóság mint követelmény sokáig megmaradt annak ellenére, hogy már az empire, a klasszicizmus és a másod-, harmad-stílusok is próbálták olyan-
ná tenni az üveg felületét, mely csak részben volt átlát-

szó. Ez volt a réteges üvegek korszaka. Később, az üvegnek vékony és vastag zománcfestékekkel való díszítése miatt sem szűnt meg az átlátszósága. Salveati és az olasz üveg-művészet, Velence, Murano legszebb hagyományait próbálta életre kelteni az üvegnek meleg hatású díszítésével. Az új stílus, bár az anyagszerűség követelményeinek betartását hirdette, hamar szembefordult azzal, amikor felületkezeléssel és bonyolult vagy kevésbé komplikált módszerekkel megpróbálkozott az átlátszóság követelményeivel szembe fordulni.

Az 1880-as évek elején, amikor Sovánka működését Zayugrócon elkezdte, a magyar üveg-művészet csak itt-ott lépte át a művéség kereteit és alig emelkedett a művészet régióiba. A köszörült, vésett és visszahántolt réz-rubin poharak a kor legkedveltebb és legkeresettebb darabjai több évtizeden keresztül. E poharak főleg gyógy-fürdők és gyógyvizek közelében kerestek. Zayugróc is megpróbálkozott e követelmények kielégítésével. Ezek mellett az egyszerű átlátszó üvegedények, poharak, vázák kerestek. A díszítést szinte teljesen a csiszolás és metszés alkotta, de már néhány helyen — így többek között éppen Zayugrócon, Újantálvölgyön és az erdélyi Sepsibükszádon — a maratásos eljárással is megpróbálkoztak. Erre mutat, hogy e gyárak mindegyikében találhatunk savkamrát.

A hagyományos eljárásnál túl olyanokkal is megpróbálkozhattak, melyeket az új művészet első hírnökei alkalmaztak. Itt új eljárásnak számított az egy- vagy több-rétegű üvegek maratása. Az első maratásos eljárások a köszörülés és metszés nyomdokain haladtak, ily módon arra törekedtek, hogy a maratott felület minél kisebb legyen s lehetőleg rajzos képet eredményezzen. A nálunk leginkább alkalmazott réteg a rézpiros volt, melyet rézvegyület redukálásával állítottak elő és vékony rétegben húztak a kívánt felületre. A visszamaratás a takaróréteg eltávolításával vált lehetővé. Sovánka említett keresztelő-kútján a rajzokat befoglaló medallionok s az ezeket határoló ornamentikák leginkább a reneszánsz világára emlékeztetnek, a kút formája azonban a későbbi stílus elemekből is sokat felhasznált, legtöbbször talán a barokkból, melynek egyik változata éppen Sovánka gyermekkorában virágzott. A zayugróci fafaragóiskola faragványai között a barokk és reneszánsz formák, díszítőelemek dominálnak. Erre utal az a néhány fafaragvány is, mely Fadrusz itteni munkái közt fennmarad. Sovánka világában is e stílus elemek jutottak leginkább szerephez. Sovánka — miként mások is, akik eljutottak az új stílus igenléséhez —, nem tudott gyökeresen szembefordulni azzal a stílussal, melyben élete nagy részét leélte, és évtizedekig táplálta művészetét. Ugyanakkor az új stílus teret követelt magának. Ez egybeesett az üzleti törekvésekkel is. Ez is arra készítette az illetékeseket, hogy az új stílusnak utat engedjenek. Az üvegben az amerikai Tiffany, a francia Gallé és a Daum-testvérek képviselték legrepresentatívabban az új stílust, s ezek irányzata nyert leginkább polgárjogot hazánkban s Európában. Az új stílus másik irányát a német Koepping képviselte, ez azonban szembeszökő funkcióellenessége miatt alig talált követőre Európában. Gallé és a Daum-testvérek az új stílus klasszikus, de nem szélsőséges képviselői Franciaországban, irányzatuknak sok híve volt Európaszerte. Készítményeik az új stílus klasszikus jegyeit viselik magukon, felület-kialakításuk minden higgadság és mértéktartás ellenére rendkívül izgalmas, de nem szélsőséges. Gallé és a Daum-testvérek jelentették az üveg-művészetben a követendő eljárást. Tiffany, Gallé vagy Daum neve nemcsak Európa nyugati országaiban vált fogalomná, hanem Magyarországon is. A kortársak bennük látják az üvegben megvalósuló új stílus képviselőit. Hosszú évekbe került, amíg Sovánkának sikerült Gallét, főleg technológiáját utánoznia. Említettük, hogy Gallé és a Daum-testvérek művészete akkor kezdődött, amikor az új stílus megjelent. Ezzel szemben amikor Sovánka mint üveg-művész első darabjaival feltűnt a kiállításokon, még nem ért el az új stílus Magyarországra. Ezért Sovánka első produktumai még nem az új stílusban, hanem a régióban fogantak. Gallé és a Daum-testvérek technikája sem egyszerre, máról-holnapra alakult ki,



11. Váza 1907—8-ból

hanem lassan, fokozatosan. Mindenesetre, amikor Sovánka először próbálkozott e technikával, Gallé és a Daum-testvérek a kezdet nehezen már régen túljutottak, sőt olyan technikai virtuozitással rendelkeztek, melynek segítségével a legkülönbözőbb felületi díszítésekre vállalkozhattak. Nem nevezhetjük ezt a módszert maratásosnak — bár e technika mellett végig kitartottak —, hiszen a maratás mellett a plasztikus formában fúvást és a metszést, köszörülést, festést is alkalmazták külön-külön, vagy ugyanazon tárgyon. Sovánka az első ismert készítményétől a legutolsóig ilyen komplex technikával nem dolgozott, ő végig kitartott a maratásnál mint egyetlen módszernél. Ezért, míg a modern francia üvegek szinte reliefszerűen plasztikusak, Sovánka üvegein csak a milliméterek tört részével mérhető a plaszticitás.

A historizmus nem kívánt az alkotótól akkora bravúrt, mint az új stílus. A szimmetrikus motívum-rend hagyományos eszközökkel is felvihető az új üvegfelületre. A problémák akkor kezdődtek, amikor a régi szimmetriarend felborult s olyan motívumok terjedtek el, melyeket éppen az aszimmetria jellemez. Metszésnél a vonalak vezetése nem történhet akárhogyan, ezért az új motívumrend fel-

viteléhez új eljárásra volt szükség. Ezt célozta az ún. maratásos eljárás, mely tulajdonképpen ugyanolyan rezerv-technika, mint az ismert textiltechnikák, a batik, a kékfestés. Egy réteg alkalmazásánál ugyanúgy jártak el, mint a cinkográfiaiban, több rétegnél pedig egész rétegek eltávolításával operáltak, hogy több színben pompázó edényeket nyerjenek. Ahhoz, hogy Sovánka művészetének fejlődését nyomon követhessük, a kortárs francia művészek, elsősorban Gallé és a Daum-testvérek munkáit kell megvizsgálunk, elemeznünk.

* * *

Kétségtelenül Gallé és a Daum-testvérek művészete állt például Sovánka előtt. A szecesszió e francia reprezentánsai mögött már közel egy évtizedes múlt állt, amikor Sovánka az egy rétegűről a többretegű maratásra tért át az 1880-as évek végén, talán éppen 1900-ban. A rétegek növelik a felület színességét és a plasztika magasságát. Gallé tárgyait — egyebek mellett — a rajzoság és a plasztikusság jellemzi. A francia szecesszió e mesterei nemcsak a díszítésre fordítottak gondot, hanem a formák kialakítására is. Sovánkánál furcsán ment végbe az új stílusra való áttérés. Elsőként motívumvilága alakult át, majd lassan formái is. Edényei szabad formázásúak voltak, ezért nagy formai variációval nem rendelkeztek. Gallé és a Daum-testvérek már a 90-es évek elején formába fújással állították elő edényeiket. Ez az eljárás-mód nemcsak a formai változatokat növelte, hanem a felület díszítő eljárását is gazdagította. Gallé és a Daum-testvérek olyan gazdag és erőteljes plasztikára törekedtek, hogy munkájuk sokkal inkább plasztika, mint síkművészet. A vastagon felvitt rétegek visszafejtése mély színeket eredményez. Sovánka vékonyan vitte fel a rétegeket, ezért finom, halvány színeket kapott s nem kényszerült arra, hogy a vastag rétegek éleit lecsiszolja, mint Gallé, vagy a Daum-fivérek. Gallénál és különösen a Daum-fivéreknel többnyire az alapfelület is mindig megmunkált, nem matt, mint Sovánkánál. Emiatt edényeik nehezebbek, statikusabbak és nem üvegszerűek. A franciáknak az az elvük, hogy az üvegen ne legyen még egy négyzetcentiméternyi hely sem, amely ne lenne kihasználva díszítésre. Ennek érdekében a legbonyolultabb technikai eljárásokhoz folyamodnak. Sovánkának nem sikerült a technikai tökélynek ilyen fokára jutnia. Bűkszadon ugyan kedvezőbb feltételek közé jutott, mint volt Zayugrócon vagy Újantálvölgyön, az üveg minősége azonban itt silányabb volt, és a fújók sem tudták azt nyújtani, mint a Felvidéken. Ezért a Sovánka-üvegek mindig könnyen megkülönböztethetők a franciáktól.

Katona Imre



12. Váza 1907—8-ból

1 Művészeti Lexikon. Akad. Kiad. 1968. IV. 315. l.

2 Fogarasi Hajnalkának a szerzőhöz küldött leveléből: „Az első üveggyár 1763-ban alakult a mai Mikóújfalu közelében, a Zsombor tetőn, az ún. Száraz patak mellett. Alapítói a Mikó grófok voltak, akik német és cseh családokat telepítettek a hutához. Az üvegghuta idővel fölemészte a közelében levő erdőket és ezért 1782-ben áthelyezték Sepsibükszádra. A gyárral együtt költöztek át a munkások is. A bükkszádi telep nagyon szerény keretek között dolgozott, még 1790-ben, tehát nyolc évvel áttelepítése után is, alig 12 gazdát számlált a telep. Később újabb és újabb családok telepedtek le a faluba, részint mint béresek, akik a grófi birtokon dolgoztak, részint mint üveggyári munkások. A kis telepen öt-hat nemzetiség is találkozott, csehek, németek, szlovákok, magyarok, románok.

A gyár épületei 2 holdon feküdtek. A főépület maga a gyár volt, mely kb. 80 m hosszú és 40 m széles volt. Fából, téglából és deszkából épült. Tetejét zsindelelly fedték. 1885 április 30-án teljesen leeggett. Nemsokára modernnibb berendezéssel újból felépítették. A gyár képménye 30 m magas volt, melyet egy angol vállalat 1907-ben épített. A kémény alapja széles volt, átmérője fölfelé szűkült. A gépház téglából épült, cseréppel fedve. A gépházban egyetlen gép, a hajtógép volt. Fával fűtötték. Ez hajtotta transzmisszió segítségével a főépületben levő csiszológépet, a köszörőket és a cirkulát, mely a fát vágta. Az istállóban a fuvarozáshoz használt lovak voltak.

Az igazgatói lakás 8 szobából állott. Ebben az épületben lakott az idők folyamán Sovánka István, fia Sovánka Rudolf, előzőleg Albertini Géza, akik a gyár igazgatói, ill. tisztviselői voltak. Az iroda téglából épült. A raktár cseréppel volt fedve, 30 m hosszú volt, a készárut raktározták el benne. Az őrszobában az éjjeli őrök tartózkodtak. A fazék készítő ház, melyben külön mester készítette az olvasztáshoz szükséges cementből és homokból készült nagy fazekakat. Az épület fenyőfából és cseréppel volt. A hamuszír készítő házban 10 vasúti állott téglá alapon, ebben készült a hamuszír. Egy fazék tartalma 24 óra alatt készült el. Egy időben Csehországból is szállítottak hamuszírt.

3 Soós Gyula: Fadrusz János, Dömötör István: Fadrusz János. Magyar Iparművészet, 1903. 285–268. l. — Dömötör érdekes adatokat közöl Fadruszról. Szerinte a pozsonyi Lippert Gyula-féle porcelánfestődének is dolgozott Fadrusz fiatal korában. 2 ilyen általa festett tányér reprodukcióját is megtalálhatjuk a Magyar Iparművészetben (1903. 290. l.). „Az 1885-iki orsz. kiállításon porcelánfestési tervezetei révén a herendi porcelángyár kitűnő állással kínálta meg, de ő nem fogadta el, mert akkor már Bécsbe igyekezett, Tilgnerhez.” Dömötör i. m.

4 A fagaragóiskolára vonatkozó adatokat egykori iskolai értesítőkből, napilapokból és Lyka Károly kéziratos könyvéből (Száz év iparművészete) merítettük.

5 Fogarasinénak a szerzőhöz írt leveléből: „Sovánka István 1858. december 26-án született Liptó Szent Miklóson. Apja, Sovánka Ferenc, anyja, Raduch Zsuzsanna volt. Nagyszülei Sovánka Ferenc és Balogh Veronika földművesek. A szülei foglalkozását nem tudom, de a keresztlelvénben ez áll: Franciscus Sovánka musicus. Úgy emlékszem, hogy keresztmama, Császár Istvánné, az ő leányának azt mondta, hogy talán földművesek voltak.

Fadrusszal együtt végezte a faragászati iskolát, ahol hamar kitűnt ügyességével. Még mint iskolás növendék, vizsga tételtként lerajzolta életnagyságban Erzsébet királynét, Ferenc József császárt feleségét. A képhez egy faragott ráját is készített, amiért jutalmul 2000 forintot és egy bundát kapott. Az iskola befejezése után Zay-Ugrócon egy gyárban helyezkedett el, ahol leginkább külföldi számára sétatökeket és pipákat faragott. Ezekre a tárgyakra állatfejeket, női alakot, fejeket faragott fénykép után. Később ugyancsak Zay-Ugrócon az üveggyárhoz került, ahol mint rajzoló és tervező dolgozott. Abban az időben kezdett üvegmaratással foglalkozni. Fényképek alapján arcképeket maratott nagy üvegtálcákra. 1881-ben megnősült, feleségül vette Holko Herminát. 8 gyermekük született, melyek közül 4 kiskorában meghalt. A többi gyerekei Károly, aki Brüsszelben végezte az akadémiát. Mint kiváló szobrász és festő ismert külföldi körökben. Már 10 évnél több, hogy meghalt. Utána következett leánya Hermina, aki Bohumil Pastikához ment nőül. Utána Sovánka Rudolf következett, aki szintén nagy kézügyességgel rendelkezett. Fiatal korában egy olaszországi üveggyárban dolgozott, majd a bükkszádi üveggyárban is dolgozott és tisztviselő is volt ott.

Legkisebb gyermekük Stefánia, aki Császár Istvánhoz ment nőül. Sovánka István és neje együtt laktak Stefánia nevű leányukkal életük végéig.

Sovánka István 1944 február 23-án halt meg 86 éves korában Sepsibükszádon. A gyermekei is mind halottak már, mindenik 84–86 éves korig élt.

Stefániának és Herminának nem volt gyermeke. Rudolfnak 2 gyermeke van Sovánka Tibor és Hajnalka, Fogarasi Endréné. Károly fiának szintén két gyereke volt, Sovánka István, aki a II. világháborúban meghalt és leánya Ilona, Gretzmacher Ernőné Östingeben, Nyugat-Németországban él, illetve Sepsiszentgyörgyön a másik. Sovánka István a millennium emlékünnepekre készítette a keresztelő medencéit. 1902-ben Kolozsvár város kiírta a Mátyás király szobor pályázatát, melyen Sovánka István második díjat nyert. (1)

(Kiegészítésként: Rudolfnak első házasságából volt még gyermeke, László, aki Budapesten élt, gépészmérnök volt és 1977 augusztusában halt meg, leánya Ilona, Csörtő Józsefné Budapesten él.)

6 Uo.
7 A kolozsvári Mátyás-szobor pályaművei. Vasárnapi Újság 1894. máj. 27. — Köllő-Tóth István és Sovánka pályaműveivel.

8 Soós Gyula: Fadrusz János. Kézirat.
„A kolozsváriakat már régóta fűtötte a vágy, hogy városuk halhatatlan emlékü szülőltjének, Mátyás királynak méltó emléksobrot állítsanak. Határozott óhajuk volt, hogy a szobor országos jellegű műemlék legyen és fejezze ki a korszellemet. Az ügy előmozdítása céljából 1882 júliusában alakították meg a szoborbizottságot, mely mögé hamarosan felsorakozott az egész ország népe. Az „Egyetértés” c. napilap (1882. július 25-i számában) vezércikkben üdvözlő a kolozsváriakat szép hazafias elhatározásukért... Kolozsvár városának tanácsa 5000 forintot szavazott meg a szoboralap javára. A költségek fedezéséhez szükséges további összeget közadakozásból igyekeztek biztosítani. Megyék, városok, falvak, egyházak, intézetek és magán-személyek adakozásából szépen gyarapodott a szoboralap tőkéje. 1882. július 1-én kamatokkal együtt már meghaladta a 120 000 koronát. Ez tette lehetővé, hogy a következő évben meghirdessék a pályázatot, melyen az előírás szerint csak magyar művészek vehettek részt. Bezerédi Gyula, Fadrusz János, Köllő Miklós, Sovánka Imre, Róna József és Vastagh György küldött meg a tervvázatot. Mindegyik mű kedvező benyomást keltett, de az érdeklődést leginkább Fadrusz János, Bezerédi Gyula, és Róna József pályamunkái keltették fel. Jelentős pártja volta kolozsvári születésű neves állatsobrásznak, Vastagh Györgynek is, akadtak akik lokálpatriotizmusuk véle szeretett volna a szobrot elkészíttetni, de pályaműve gyenge volt, és ezért a szoborbizottság miért tagjai kifogást emeltek ellene. A pályázat eredményeként az első díjat és a kivitelezést megbízást Fadrusz Jánosnak ítélték. Bezerédi Gyula művét második, Róna József tervét pedig harmadik díjjal jutalmazták” Soós Gyula: Fadrusz Jánosról.

9 Vasárnapi Újság, 1894. máj. 27.
10 A levelet Soós Gyula közli könyvének függelékében: Sovánka Istvánhoz 1897?
„Kedves Sovánka barátom!
Ma lesz a Jüry a Besenyői pályázat felett és én tagja vagyok a hét tagú pályabírósnak.

Sokszor néztem a munkákat, van vagy 17 drb. azok között van 3 jó, 2 kevésbé, de nem rossz, a többi aztán mind nagyon gyöngye, és nagyon sajnálom, hogy a tied azok között van.

Nem találok a munkádban egyebet dicsérni valót, mint a szorgalmat, de ez ilyenkor nem használ semmit; egy pályázatnál csak is a tehetség és az eredeti és jó felfogás használ, mind ezek szerint a munkád sem díjat nem fog kapni, sem meg nem lesz vásárolva, sem megdicsérve, mert mind ezt sajna nem érdemli meg. Az írtad nékem, hogy ez sokkal jobbavá azaz korrektebben van csinálva, mint a Mátyásod, azzal csak azt bizonyítod, hogy nem is tudod, hogy mi a jó és mi a nem jó.

Ez a mostani dolog egy ügyesen faragott semmiség, a Mátyásod kevésbé ügyesen van faragva, de van benne királyi méltóság, erő és eredetiség: tartsd már egyszer eszedben, hogy ez a fő dolog, ez a művészet, a korrekt faragás pedig csak mesterség. (A levél vége elvesztett).”

11 „Az üveg-művészet terén nem ismeretlen név Sovánka István neve, kinek számos, valóban minden ízében művészi tárgyaival az imént említett kiállításokon már találkozunk.

Szakembereinknek emlékeztetében bizonyára nyomot hagyott a millénárius kiállítás kiállított híres keresztelő medencéje, mely az Iparművészeti Múzeum tulajdonába ment át. Már akkor általános elismerést aratott az, őt darabokból összeállított, rézrubinnal átfogott hatalmas üvegdarab, melyen remek ízléssel, ritka művészettel bibliai tárgyat, keresztelésre vonatkozó jeleneteket vannak marva. Az anyag, az élettelen hideg üveg, lelket kap e művész kezében, maratott alakjai élnek, mozognak, virágjai szinte illatot terjesztenek. Üvegtárgyai oly természetesen, élethűek, hogy már akkor illették szakértőink a magyar Gallé névvel meztán.”

Sovánka István. Magyar Üveg- és Agyagújság. 1904. dec. 15.
12 Wartha Vince: Az üvegipar (az 1896-os kiállításon!) Magyar Iparművészet, 1896. 189–194. l.

13 Magyar Iparművészet, 1900. 20. l.
14 Uo.

15 Katona Imre: Poharak, kupák, serlegek, Corvina, 1978.

16 Wartha Vince: Az üvegipar. Magyar Iparművészet, 1896, 189. l. — sb —: Modern üvegek. Magyar Üveg- és Agyagújság, 1903. jún. 5.

17 Wartha Vince: i. m. 189. l. Katona Imre — Bunta Magda: Erdélyi üveg-művesség. Kézirat.

18 Groh István: A díszítménytől — a díszítésig. Magyar Iparművészet, 1915. 175–186. l.

19 Katona Imre: A Zsolnay-cozin. Építőanyag, 1969. 4. sz. 134–137. l.

20 Magyar Iparművészet, 1901. 50. l. — Uo. 1901. 72. l. Magyar Üveg- és Agyagújság, 1904. dec. 15. 5. old. — A vörös réteges Wartha szerint úgy készül, „hogy a művész a rubin-vörös borító réteget folyással kezelte, hol egészen eltávolította, hol részben vagy — tágabb vagy vékonyabb átlátszó réteggel meghagyta. Az ily módon létrejött

rajz valóban gyönyörű hatást hozott létre. Ezt a nagy ügyességet feltételező technikát két remekül sikerült tálon és egy függő lámpa ernyőin is volt alkalmunk látni (az 1896-os millenniumi kiállításon).” Wartha Vince: Az üvegyipar. 1896. 189–194. l. —

21 Magyar Üveg- és Agyagújság, 1904. dec. 15. — „Turinban 1902-ben pedig Diploma de merit-et kapott. — Iparművészetünk diadala Turinban, Magyar Üveg- és Agyagújság, 1902. okt. 1. — A st. louis-i világkiállítás magyar csoportját ismerteti: Magyar Üveg- és Agyagújság, 1904. febr. 15. Sovánka szerepléséről és kitüntetéséről számot ad: Sovánka István, Magyar Üveg- és Agyagújság, 1904. dec. 15. — A Magyar Üveg- és Agyagújság, 1904. dec. 1. — A magyar iparművészet dicsősége c. cikkben ez áll: Örömmel jegyezzük fel, hogy a hazai iparművészet a st. louis-i kiállításon is dicsőséget és érdemeket szerzett. . . A mi szakmánkban kitüntetett kiállítók a következők: Keramika: Zsomay Miklós grande prix érem. Vögel Gusztáv aranyérem. Fischer Emil ezüstérem. Nagy Zsigmond és Ferenc bronzérem. Üveg: Roth Miksa grande prix. Kossuth János aranyérem. Sovánka István aranyérem.”

22 („Hazánkban egy új üvegyár hozott üzembe és pedig a mechanikai palackgyár Sajó-Szt-Péteren és ismét üzembe hozott a régen fennálló erdélyi búkszádi üvegyár, mely közönséges fúvott üvegarút készít. Továbbá Livóhuttán új öblösüvegyár épült és a szlichói gyár ismét üzembe helyeztetett.” Magyar Üveg- és Agyagújság, 1904. okt. 1. Kereskedelmünk és iparunk az 1903-i esztendőben.)

Üvegyiparunk 1903-ban . . . „Aránylag legvirágzóbb ága volt a múlt évben és üvegyiparunknak az öblös fehérüveg (fúvott-, préselt- és csiszolt üvegek) gyártása. Ezen régi ága iparunknak gyártmánya jó minőségével piacot szerzett magának, exporttörékvései is sikerrel jártak és különösen finom csiszolt árukban a mai kor kényes műipari ízlését is kielégítő cikket produkált. Az üzemem kívül álló gyárak közül a gróf Mikes-féle búkszádi gyár helyeztetett a bérlő által üzembe és tervbe van véve a szintén szünetelő beéli üvegyár üzembehozása is. A finom fehérüvegek nyersanyagát az üveghomokot gyáraink mindaddig külföldről, a Szász Hohenbockáról szereztek be. Kikötés van arra, hogy egy hontmegyei homokbánya kitűnő minőségű anyaga a külföldi homokot ki fogja szorítani . . .”

Magyar Üveg- és Agyagújság, 1904. jan. 15. „A búkszádi üvegyárat Mikes Ármin gróftól bérbé vette a Babka és Kreczeli czég és azt egészen átalakítva és új felszereléssel ellátva még az idén üzembe helyezi.”

Magyar Üveg- és Agyagújság, 1903. aug. 16.

23 (Karácsonyi kirakatok/Sárosi Bella)

Magyar Üveg- és Agyagújság, 1903. dec. 1. Sovánka István, Magyar Üveg- és Agyagújság, 1904. dec. 15. — Távozásában annak is szerepe volt, hogy az Egyesült Magyarhoni Üvegyárak Rt. új-antaltölgyi üvegyárában 1902 végén kiűtött tűz következtében szükséges rekonstrukció eredményeként a gyár korszerűsödött, új részlegekkel bővült. A tűz a csiszoló egy részét pusztította el. A kárt 25 000 koronára becsülték. — Magyar Üveg- és Agyagújság, 1903. jan. 15.

24 „Sovánka István mint buzgó tisztviselője az Egyesült magyarhoni üvegyárak Rt. újantaltölgyi gyártelepének, ezen kiállított tárgyakat szabad óráiban készítette s nagyobbbrészt saját kedvtelésből készít évenként átlag 15–20 darabot, melyek nagyobbbrészt eladásra alig vannak szánva. Műtárgyai kiváló szakemberek, mint Wartha Vincze dr. egyetemi tanár, Zsilinszky államtitkár, ifj. Garay

Károly igazgató, dr. Faragó Ödön tanár, Zsolnay Miklós, Jókai Mór, Kézdi Kovács László, Roth Miksa stb. birtokában vannak.

Mint fafaragónak és szobrásznak is meglehetősen hírneve van s többek között a kolozsvári Mátyásszobor pályázaton pályaművével a harmadik díjat nyerte el.”

Sovánka István Magyar Üveg- és Agyagújság, 1904. dec. 15.

25 Hiányos adatok szerint a tulajdonos és gyáralapító gróf Mikó Miklós leányát, Esztert gróf Mikes Benedek vette feleségül. Így szállott át a gyár a Mikesekre. Utolsó tulajdonosa Mikes Ármin volt. A gyár igazgatói és műszaki vezetői teendőit 1848–81-ig Szöcs Mihály, 1881–93-ig Dousa József, 1893–94-ig Rozavek József és 1895-től Albertini Géza látták el. A termékeket szekérrel fuvarozták a 60 km-re fekvő brassói vasútállomásig. Az árut szalma és papír közé csomagolták. Egy szekérre 600–1000 különféle üveget tettek. Egy-egy ilyen utat 6–7 nap alatt tettek meg. Egyszerre 3–5 szekér indult. A fuvar díja távolság szerint változott. A román fejedelemségek városai közül különösen Tecuci (Tekucs), Panciu, Adjudot látogatták, ahol a kereskedők vették át és fizették ki a szállítmányt. Az erdélyi városok közül Brassóban, Segesvárra, Borgóra, Aranyos Torda megyébe, Földvárba és más városokba fuvarozták. A szállítási alkalmával sok üveg tört össze. A sepsibúkszádi üvegyár történetében döntő jelentőséggel bírt az 1897-ben épült Brassó–Sepsiszentgyörgyi–Csíkszeredai vasútvonal építése. Ezzel az üvegyár nagyon fellendült, mert az árut a helyi állomáson berakhatták. Úgyisint könnyebben került a nyersanyag, úgy mint a finom homok, a szóda, az üvegcserep, később pedig a hamuszír szállítása is.

26 „A gyárhoz tartozott még a »puka«, mely a Zsombor patak melletti kaszálon volt. Itten törték a megégetett kovakövet és békasót. A puka másként törő. A meszet Révről hozták, majd a falu határában égették. A hamuzsirt az erdőn égették, a falusi asszonyoktól is vették 3–4 krajcárban vékáját. A tűzifa az erdőről került ki. A múlt század utolsó éveiben 4000 m fát használtak fel. 1912–13-ban megváltozott az olvasztási eljárás, mert a gyár északi oldalán gázfejlesztő kazánt állítottak fel. Az itt fejlesztett gázt csatornán vezették az olvasztó kemencéhez. Ezzel a módszerrel az üveg 12 óra alatt olvadt meg.

Az üveg cserepet kezdetben szekérrel, majd 1897 után vonattal szállították Búkszádra. A szódát részben Boszniából, részben Marosújhárról szállították. A kvarckövet a morvaországi Hohenbockáról és Csik megyéből szereztek. A gyár évente kb. 40 kocsi rakomány nyersanyagot használt fel, mintegy 15 kocsi szódát, 2 kocsi hamuzsirt, 2 kocsi meszet, 3 vagon agyagot, 15 kocsi hohenbockai kvarchomokot és 3 kocsi üvegtörmeléket.

Az üvegyártáshoz szükséges anyag elkészítése a következőképpen folyt. Az anyag készítő mester, a „smcerel” összekeverte az anyagot, melyet a fazekakba vitték hosszú füles ládákban. Kezdetben 24, majd 12 órát olvadtak. Minden nyílásnál egy-egy mester állott, kb. 1–1 ½ m hosszú vascsővet ún. pipát tartott a kezében, melynek végén kb. 25 cm hosszú fapipa volt, hogy az átforrosodott vas ne égesse meg a száját. A fúvó mester gyorsan fújta a formálódó anyagot, majd a vasból vagy fából készült formába zárta.

1908–10-ben Pirámpel Nándor, Stekbauer Ignác, Pirámpel János, Tisler Rudolf, Pirámpel István, Obermayer Ferenc, Vida Ferenc, Háver János, Herbszt Mihály, Krámer Gusztáv, Tisler Éde, Vászti Rudolf voltak a fúvómesterek a háború kitöréséig. Havonta 150 forintot kerestek.

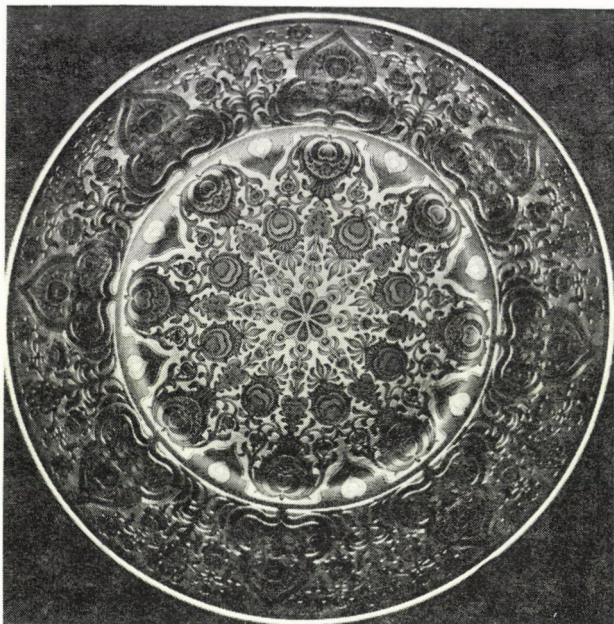
A formafogó gyerekek havonta 2 koronát kaptak.” Fogarasinének a szerzőhöz írt leveléből.

Az üveg művészi megmunkálásának alaplehetőségei az üvegnek abból a sajátos anyagszerűségéből adódnak, amelyek melegen és kihűtve, vagyis képlékeny és megmerevedett állapotban jellemzik. Az üveg sajátos anyagszerűségéből következően a művészi üvegtárgyak döntő többségükben két merőben ellentétes kifejezési módot és művészi felfogást képviselő csoportra különülnek. Az egyetemes üvegművészetben két nagy stílusirányzat, az ún. *fúvott stílus* és *kristálystílus* vált uralkodóvá és határozta meg napjainkig az üvegművészet fejlődését. Ez a két stílus juttatta legjobban kifejezésre a képlékeny és a rideg üveg anyagi sajátosságait. [1] A fúvott stílus évezredünk üvegiparában, főként a 15. századtól virágzó *velencei üvegyártásban*, a kristálystílus pedig a 17–18. század fordulójától a 19. század derekáig egyeduralmukodó *csseh üvegtárgygyártásban* érte el legmagasabb fejlettségi szintjét. [2] Ez a két stílus nemcsak egy adott korszak anyagi és szellemi kultúrájából fakadó korstílusként jelentkezett, hanem olyan lényegi sajátossággként is, melyet a felhasznált anyagok határoztak meg. Így teremtette meg a két fő üvegművészeti stílus a művészi üvegtárgyak keretét, amelyet az üvegművészet egy-egy korszakában az alkalmazott előállítási és díszítőtechnikai eljárások töltöttek meg tartalommal. Ezek a technológiai eljárások a kézműipari termeléshez igazodtak, mint erről *Agricola* napjainkig ható munkájából is értesülünk. [3]

A 19. század derekán az üvegiparban is elfoglalta a manufaktúra helyét a gyár, és a gépi munka kiszorította a lassú, körülményes kézi munkát. Mivel a kapitalista termelésnek egyetlen célja a profit növelése volt, a szinte teljesen kézműipari üvegtárgygyártáshoz kötődő művészi-technikai eljárások elvesztették létjogosultságukat. Bár a gazdasági érdekek rendkívül kiszélesítették az üveg alkalmazásának, felhasználásának skáláját, ugyanakkor azonban az üvegtárgyakkal szemben támasztott esztétikai igények elsőkélyesedéséhez vezettek. A 19. század derekán minden jel arra utalt, hogy az üvegyárak nem felelnek meg a művészi termékek előállításának, és a művészi üvegtárgygyártás végképpen elvesztette életét alapjait. Véve a képlékeny és a rideg üveg anyagi sajátosságait érvényre juttató üvegtárgygyártás nem változott meg, de ezeket az állandóságot tükröző kereteket nem töltötte ki a megváltozott előállítási eljárásokhoz igazodó tartalom, vagyis új díszítési mód. Az iparművészek kezdtek el azon munkálkodni, hogy új díszítőtechnikai eljárásokat kidolgozzanak és ezeknek a segítségével az üvegművészetben bekövetkezett hanyatlás útját állják. [4]

A 19. század derekán az iparművészek a *preraffaeliták* anyagszemléletének hatására helytelenül az ekkor már fejlődésében ugyan stagnáló, de még mindig uralkodó kristálystílusban és ehhez legjobban kötődő csseh üvegben látták a hanyatlás okát. Teljesen figyelmen kívül hagyták azt, hogy a kristálystílus csupán csak egyfajta anyagi sajátosságot érvényre juttató kifejezési mód. Az a nézet vált divattá, hogy a kristálystílus csak szűk keretet biztosít a díszítőeljárások számára és csak a fúvás, illetve a díszítésnek ezzel kapcsolatos eljárásai juttathatják kifejezésre az üveg anyagszerűségét. Az iparművészek első törekvései a régi velencei üvegstílus újjálesztésére irányultak. Ennek következtében a művészi üvegyártásban az vált jellemzővé, hogy egyidőben számtalan régi technikát alkalmaztak és a régi minták követését tartották fontosnak. Agyondíszített, gótizáló, barokk és

reneszánsz stílus elemeket használtak fel és az erősen színezett üvegeket pótlólag még festették, aranyozták, metszték és vészték. [5] Nem fejlődtek ki új díszítőeljárások, a művészi alkotásokban különböző időszakok stílus elemeit egyesítették eklektikusan. A 19. század derekán az üvegművészet fellendítésére tett első kezdeményezéseket nem tekinthetjük előrelépésnek, csupán csak utánzásnak, egy letűnt üvegművészet stílus elemeit reprodukáló művészetnek, mint ezt a bécsi *Ludwig Lobmayer* tevékenysége is kiválóan tükrözte. [6] *Lobmayer* és tanítványai a múzeumok gyűjteményeiben fellelhető keleti, későreneszánsz és barokk üvegeket tanulmányozták és másolták, bár meghirdetett céljuk az anyag jellegének megfelelő új formák előállítása volt. Először a német *Koepping* kölcsönzött előremutató, egyéni kifejezést az új üvegművészeti törekvéseknek. *Koepping* a forma és az anyag színhatásának megváltoztatásával kísérletezett. Rendkívül szeszélyes, szélsőséges vonalvezetésű formái lényegében a velencei poharak utánzása épültek, de mint használati tárgyak teljesen célszerűtlenek voltak, s így ez elterjedésük akadályává is vált. *Koepping* az üvegbe kevert fémoxidokkal színpompás üveghez jutott, s így a gyáripari keretek között is könnyen megvalósítható 19. század végi káprázatos színhatásokat kereső törekvések előharcosává vált, amely az egyetemes üvegművészetben *Tiffany* és *Galle* munkásságában érte el legmagasabb szintjét. [7] *Louise C. Tiffany* művészetében *Koepping* munkásságának folytatójaként tekinthető, hiszen ő is elvetette az üvegtárgyak statikus, szorosan a funkcióból eredő formáit, és az üvegnek mint anyagnak a természetes kibontakozását és ugyanakkor díszítését látta a formában. *Tiffany* is a formán túl a színhatásokban kereste az üvegművészet továbbfejlesztésének lehetőségét. Az évezredekig talajhatásoknak kitett antik üvegek felületi oxidációja útján keletkezett színhatások utánzására törekedett. Irizáló üveget azonban nem tudott volna készíteni a magyar *dr. Pantotsek Leo Valentin* nagyszerű találmánya nélkül. *Pantotsek* a *zlatnói üveghutában* kísérletezett a színjászó üveg előállításán. Az 1870-es évek elején sikerült felfedeznie az ún. „*iris-üveg*”-et, amely tulajdonképpen az edények felületének igen vékony eltérő fénytörési együtthatóval bíró üveghártyával történő bevonásával keletkezett. Ez az üvegtípus először szerepelt az 1873. évi bécsi világkiállításon a kristályüvegek mellett, s keltett nagy feltűnést mint technikai újítás. [8] *Tiffany*hoz hasonlóan a francia *Emile Galle* is a színes üveg készítésével kölcsönzött egyéni kifejezést az üvegművészetnek. Művészete a sokrétű üveg hagyományaihoz kötődött, többretegű üveget használt a színhatások eléréséhez. A különböző színű rétegeket savval maratta le, s így nyert kompozíciót. Több esetben üvegintarziát is használt a kompozíció kiegészítésére. Amíg *Tiffany* aszimmetrikus és unkonvencionális formákat alkotva emelte tükölyre a művészi üvegtárgygyártást, addig *Galle* nagyon is egyszerű, zárt formákat használva készítette többnyire 6–8 rétegű színes, kinaiázó alkotásait. [9] *Tiffany* és *Galle* munkássága egyéni olvadva önálló művészeti irányzatot alakított ki, s ebből az irányzatból merített a századforduló, az Art Nouveau üvegművészete. *Tiffany* és *Galle* modorában készítették termékeiket Európa legjelentősebb üvegyárai, így a *Köln-Ehrenfeldi Rajnai Üvegyár* (Rheinische Glashütte AG) és a *Klostermühlei Glatz Üvegyár* is (Ma:



1. Sovánka István üvegtála. 1896

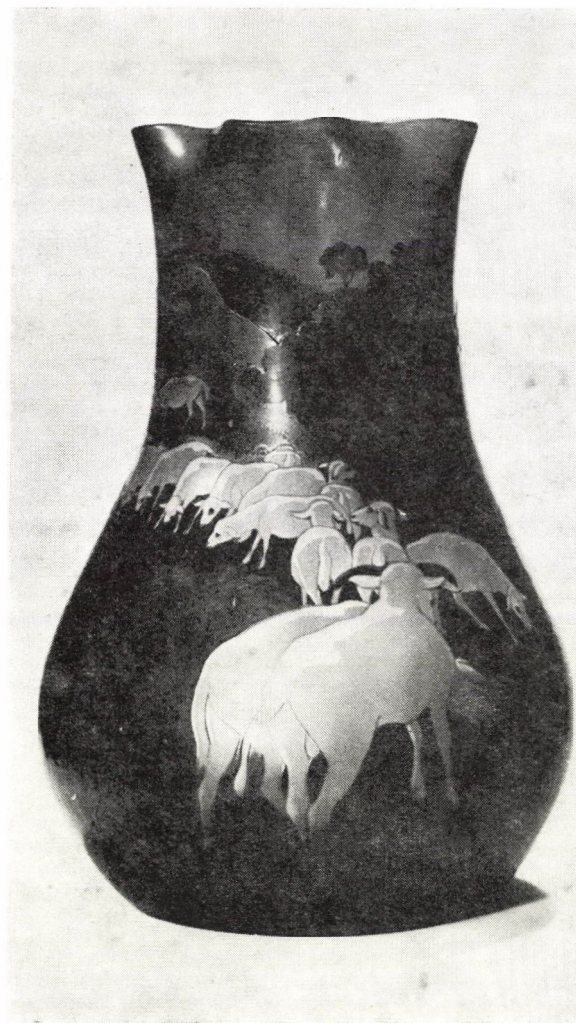
Klásterecky Mlyn). [10] Magyarország — mint ezt Pantotsek újító tevékenységéből is láttuk — nemcsak technikai téren járult hozzá az új művészeti irányzatok kifejlődéséhez, hanem az üvegyipar színvonala és adottságai lehetővé tették az új irányzatok meghonosítását, befogadását, sőt továbbfejlesztését.

A 19. század utolsó harmadának kezdetén a magyar üvegművészet általában véve még eklektikus vonásokat tükrözött. Jelesebb művészeink zöme Lobmayer hatása alatt a 18. századi vékonyfalú, prizmasra köszörült rokokó üveg hagyományainak folytatója volt. Ekkor még csak Pantotsek Leo egyes munkái tükrözték az új művészet jellemző jegeit, de a *zlatnói üvegyárban* is, ahol dolgozott, még többnyire 18–19. századi perzsa üvegek hatását mutató alkotások készültek. [11] A magyar üvegművészet századvégi, millenniumi bemutatkozásán is még mindig az eklekticizmus és a historizmus uralkodott a bemutatott alkotások túlnyomó többségén. *Kosschuch Lajos* kelyhei a velencei filigrán munkákra emlékeztettek. *Giergl Henrik* alkotásai pedig zománccfestésű, magyaros díszű üvegek voltak. Ekkor mutatták be először a díszítésükben még historizáló, de technikájában Galle színhatásait utánozó *Sovánka István* munkáit, akinek tevékenységében domborodott ki a századfordulón az európai üvegművészet hatása. [12]

Sovánka István 1858-ban született Liptószentmiklóson. 1875–1880 között a zayugróci faragó iskola növendéke volt, majd Fadrusz János biztatására kezdett el szobrászattal foglalkozni. Zala György volt a mestere és mint szobrásznövendék szép művészi pályával kecsegtetett. A Mátyás király és Vörösmarty szoborpályázatra benyújtott alkotásait a zsüri megvétellel ajánlotta. Töredékes, mindmáig alig ismert életútjának következő állomása a Zayugróci Üvegyár volt, ahol az üzem maratósi osztályán dolgozott mint rajzoló, majd később mint a maratósi osztály vezetője. [13] Az 1890-es években a zayugróci üvegyár tulajdonosait, a *Schreiber testvéreket* a többbrétegi üveg maratójának technikája foglalkoztatta, s az eljárás gyáripari meghonosítására törekedtek. Az eljárás lényege az volt, hogy egy cinktáblára vésett eredeti rajz után egy pantografáló géphez hasonló szerkezetbe befogott vékony viaszréteggel borított többbrétegi üvegre mozgatható karok segítségével átvitték a díszítést. Ezt követően az üveget *fluorsavba* (*fluorsav*) mártották és a sav a viasztól mentes felületet mélyen bemarta. A Schreiber testvérek elképzelését Sovánka váltotta valóra, s ő kezdett el ezzel a technikai eljárással többbrétegi üveget díszíteni. A millenniumi kiállításon már jelentke-

zett első remekével, egy csodálatos keresztelőmedencével, amely még napjainkig is az Iparművészeti Múzeumban látható. Munkássága ezt követően került reflektorfénybe, s a *Magyar Iparművészet* c. folyóirat 1900–1906 között rendszeresen hírt adott eredményeiről. Az 1906. évi milánói világkiállításon aranyérmet nyert alkotásaival. [14] Művészi tevékenysége 1906 után bontakozott ki teljesen, amikor a szépsibükszádi üvegyár bérelője lett. Ettől az időtől kezdve csak többbrétegi színes üvegeket készített. [15] Sovánka István Galle követője volt, hiszen a vésett díszítést utánozta modern technikai eljárást alkalmazva. Sovánka Galléhoz hasonlóan a zárt formákat kedvelte, nem volt játékos a kivitelben, mint Tiffany és követői, hanem egyszerűbb és értettebb, de komplikáltabb a technikában. Általában virágtartó edényeket készített, amelyeket „... ugyanaz a halk líraiság, különös szimbolika s a japán fametszetekre visszavezethető szezessziós chinoiserie erős dekoratív törekvései” jellemeztek, mint igazi mesterét, Gallét. Ugyanakkor megfigyelhetjük munkáin az „Art Nouveau jellegzetes florizmusát, másrészt a magyar ornamentika stilizált felhasználását — illetve a kettőt együttesen”, mint ezeket a megállapításokat az eddig publikált munkáit általánosan jellemző szakírók lejegyezték. [16] Sovánka István alkotásai közül a miskolci Herman Ottó Múzeum két különleges darabot őriz, amelyek a napjainkban mintegy 1000 darabos múzeumi üvegyűjtemény legféltettebb darabjai közé tartoznak. Az egyik tárgy egy 33 cm magas, körteformájú, négykaréjosra benyomott nyakúöblös váza. A váza testének alapanyaga meleg lilás színekben játszó eoizinált üveg oxidos tónushatásokkal. A váza öblén és részben a nyakán stilizált nagyvonalú foltokkal jelzett tájképi miliőben az edény formáját végigkísérő birkanyáj látható. A havas legelő kékes-lilás és ezüstös tónushatásokkal holdsüthető táj benyomását kelti. A háttérben levő hegyek derített ultramarín kék színűek, a közelebbi fák és bokrok lilás sziluettben tűnnek elő. Az állatok teste finom türkizbe hajló ultramarín, hátukon szépen rajzolódó fehér csücsüvekkel. A kompozíciónak a nyáj által szabadon hagyott felületeit nagyméretű, mélylila bogáncsmotívum tölti ki. Hasonló tónusú lila árnyék fogja körül a juhok csoportját és hangsúlyozza az amúgyis zárt kompozíciót. A többi szabad felület pedig fehér, világos, türkizbe hajló ultramarín, halvány és sötétlila. (1. kép) A másik tárgy egy 48,5 cm átmérőjű dísztál. A tál díszítménye két nagy kompozíciós egységből áll. A széles, elegáns peremek nagyméretű és a tál öblének aprólékosabb ornamentikájából. A peremet egyszerű szalag szegélyezi. Nyolc számárhátíves, háromkaréjos, szalagkonturos levélmotívum, belső felületén szimmetrikus, leveles-indás, — a számárhátívben szív alakú, szirmos-virágos ágacsokkal. A nagy levélmustra közeiben karcsú sásrügyekből induló bimbós, matyórózsára emlékeztető virágokkal végződő, szimmetrikusan hajladozó ágacsokkal. A számárhátíves levelek belső mezője bordó, míg a közöttük levő ornamentek háttére teljesen visszamaratott. A tál öblének díszítését a perem szellősségével ellentétben a *horror vacui* jellemzi. A tál két tagozatát elválasztó szalag tört számárhátíves belsejében apró maratótt szivecskével felkőnnnyített lambrepuin formájú, melyeknek száma ugyancsak nyolc és a perem nagy levélmustrájának közeibe érnek. Ez a viszonylag tömör, erőteljes elem szeszélyesen indázó, bimbós ágacsokkal bővített nagy matyórózsaszerű virágéktímenyeket vesz közre, amelyeknek mozgása a tál centruma felé mutat. A középpont felé az ornamentika elemei egyre apróbbakká válnak. Egy szív formájú, palmattás szárú rózsasor és ugyancsak szív alakú bimbókból és karcsú kacsokból komponált sugaras ágkéve közvetítésével az egész rendszer befut a centrum viszonylag egyszerű, nyolckaréjos rozettájába. (2. kép) A díszlál Sovánka alkotó tevékenységének első szakaszában készült, nagy díszítésbeli azonosságot mutat a századfordulói alkotott tálaival, amelyek közül többek között egy az 1900. évi párizsi világkiállításon is nagy feltűnést keltett. [17] A bemutatott tál kétrétegi, áll egy alaprétégből és erre borított rubinüvegből. A díszítés a rubinüveg lemaratásával keletkezett és egészét a magyaros ornamentika stilizált felhasználása jellemzi.

Amíg ez az üvegtál nagy mérete miatt figyelemre méltó, addig a Herman Ottó Múzeum másik üvegtárgya unikális darab. Sovánka eddig ismert alkotásai között ugyanis nem szerepel olyan, amelyen figurális ábrázolást találhatunk. A váza központi kompozíciós egységét a juhnyáj-ábrázolás jelenti, az eddig ismert Sovánka alkotásokon szereplő „natúrális florizmus”-nak csupán csak egy-két elemét fedezhetjük fel rajta, s színezésükben ezek is eltérnek az eddigi festői sziluettszerű kompozícióban elhelyezett vöröses, barnás-sárgás és rózsaszín levelektől, virágoktól. A két üvegtárgy eddigi ismereteink szerint először 1904-ben a miskolci iparművészeti kiállításon szerepelt a látogatók előtt. 1904. augusztus 20-án nyílt meg Miskolcon az Art Nouveau jegyében a második vidéki iparművészeti kiállítás.[18] Az iparművészet miskolci bemutatóján 114 alkotóművész közel másfél ezer alkotása hirdette az új iparművészet megfogalmazott célkitűzését: „A szem, a lélek megkívánja a szépet, a nemeset nemcsak a festett képben, kifaragott szoborban, hanem mindenben, a mi körülvesz minket.” A kiállítás katalógusában 1–1362. szám alatt lajstromba vett tárgyak a korszak legjelentősebb magyar és külföldi iparművészeinek alkotásai voltak. A magyar iparművészeti törekvések európai kapcsolatainak, összefüggéseinek érzékeltetésére René Lalique, Roule Larche, William Morris, Alf Wallander, Charles Plumet, Tony Selmesrem, Alexander Charpentier alkotásai mellett kaptak helyet Horti Pál, Gróh István, Tarján Oszkár, Hibján Samu, Beck Ö. Fülöp, Róth Miksa, Sovánka István munkái, Vaszary János terveit valóra váltó Kovalszky Sarolta



2. Sovánka szecessziós üveg vázája. 1904

gobelinjei, a Dékány Árpád művészi elképzeléseit tükröző halasi csipkék és Zsolnay eozen mázas termékei. A kiállítás egészét és az egyes művészi alkotásokat bemutató, értékelő műkritikák egy általánosan elfogadott megállapításban összegeződtek, amely szerint a miskolci iparművészeti kiállítás „a magyar iparművészet soha nem remélt magasságát és külföldével való egyenrangúságát” hirdette.[19] A megállapítás alátámasztására a műkritikák többek között Sovánka István műalkotásainak értékelését használták fel: „Sovánka maratott üveg vázái pedig, még ha honszerelmemet és ragaszkodásomat mindenhez, ami magyar, elfojtani igyekszem, akkor is szebbek, mint a rórstrand, koppenhágai, sevesi és különösen az osztrák edények,” „szinte parancsolják, hogy kereskedőinktől ne fogadjunk el ezentúl cseh üveget.” [20] A miskolci iparművészeti kiállítás műtárgyainak egy része eladásra szánt termék volt, amelyeket megzabott vételár ellenében bárki megvásárolhatott. Sovánka üvegei már az első napokban elkeltek, báró Vay Elemér, Borsod megye alispánja vásárolta meg őket. A megvásárlást követően Vay Elemér az miskolci múzeumnak ajándékozta a tárgyakat.[21] Így kerültek ezek a jelentős üvegművészeti alkotások a Herman Ottó Múzeumba.

Veres László

JEGYZETEK

1 Az üvegművészeti jelenségekre nem egészen helyes a „stílus” kifejezés használata. Ennek ellenére az utóbbi években igen elterjedt és használatossá vált. Ennek az az oka, hogy az üvegművészet kérdéseivel foglalkozó szakirodalom nem ismer megfelelő terminust, amely az üveg anyagszerűségének kétféle visszatükröződését egyértelműen mutatná. A fúvott stílus helyett gyakran használják az üvegstílus kifejezést is. A kristálystílus fogalma nemcsak a hegyikristálymetszés eljárásainak üvegművészetben való meghonosodására utal, hanem arra is, hogy ez a művészeti törekvés az ásványvilágból való formák kölcsönzését tartja elsődleges céljának. Vö. Tasnádiné, Marik Klára: Az üveg művészete. Kiállítás az Iparművészeti Múzeumban. (Katalógus) Bp., 1961. 10–14.; Borsos Béla: A magyar üvegművészet. Bp., 1974. 16–18. A fúvott és a kristálystílus egyetemes üvegművészetben való meghatározó szerepét igen szemléletesen érzékelhetjük egy néhány évvel ezelőtt megjelent színes angol katalógusból. Vö. Peter Lazarus (szöveg): Cézano Glas Collection. London, 1971.

2 A velencei és a cseh üveg szerepére vonatkozóan L. Gründig, R.: Die Glassammlung der Galerie Moritzburg-Bestände aus zwei Jahrtausenden. Halle, 1977. 3.; Vavra J. R.: Das Glas und die Jahrtausende. Prága, 1954. 142–146.; A témakörhöz kapcsolódó szakirodalom bővebb összefoglalását: Veres László: A Bükk hegység üvegútjai. Miskolc, 1978. 51–52.

3 Quellmalz, W.: Probleme der Glasherstellung in der deutschen Renaissance bei Georgius Agricola. In.: Annales du 7^e Congrès De L'Association Internationale pour L'Histoire du Verre. Liege, 1978. 435–444.

4 Uresova, L.: Glas. In.: Das Grosse Bilderlexikon der Antiquitäten. Prag, 1973. 136.; Harksen, S.: Schönes Glas. Leipzig 1962. 7. Borsos i. m. 173.

5 Divald Kornél: Az üveg. In.: Divald Kornél–Ráth György (szerk.): Az iparművészet kézikönyve III. 1912.; Boros i. m. 174.

6 Uresova i. m. 136.

7 Harksen i. m. 8.; Uresova i. m. 136.; Borsos i. m. 176–177.

8 Koós Judith: Style. 1900. Bp. 1979. 87, 110.; Harksen i. m. 8.

9 Koós i. m. 44–45.

10 Uresova i. m. 136.

11 Divald i. m.; Koós i. m. 110.

12 Wartha Vince: Az üvegipar. Ráth György (szerk.) Az iparművészet. 1896. Milléneumi emlékkönyv. Bp., 1897. 190–194.

13 Magyar életrajzi lexikon III. Bp., 1976. 648–649.

14 Magyar Iparművészet. 1900. 39.; 1901. 50. és 1906. 9.

15 Katona Imre szíves közlése, akinek ezért ezúton is köszönetet mondok.

16 Koós Judith: A magyar Art Nouveau üvegei. Művészettörténeti Értesítő. 1971. XX. évf. 1. sz. 31.; Borsos i. m. 177.; Sovánka műveit 1959-ben a „Szecesszió Magyarországon” c. kiállításon is bemutatták. L. A szecesszió Magyarországon. (Katalógus). Bp., 1959. Tasnádiné i. m. 18.

17 Koós i. m. (1971) 32–33.; Koós i. m. (1979) 126.

18 Iparművészeti kiállítás Miskolcon. Miskolc, 1904. (Katalógus)

19 Az előbb említett katalóguson túl Vö. Veres László: Art Nouveau, Miskolc, 1904. Napjaink. 1979. december.

20 Miskolczi Napló. IV. évf. 195. sz. 1904. augusztus 26. Kiss Lajos: Séta a kiállításon c. cikke.

21 A Borsod-Miskolci Múzeum Iparművészeti Gyűjteménye c. leltárkönyve. Leltári szám nélkül a miskolci Herman Ottó Múzeum Helytörténeti Dokumentációjában.

CSONTVÁRY ELŐDEI

(Friedrich Perlberg orientalisztikai sorozata)

Mióta eszmél az emberiség, — körülnéz a világban. Karddal, kultúrával. A múltban ez párhuzamosan történt. Az első népvándorlás Attila hunjait, Ogotáj tatárjait mozdította el — népek százai lették meg új hazájukat ezer esztendő alatt a kard gyilkos, a kard éltető főszereplésével. A szellemi értékek is kicserélődtek Egyiptom, India, Görögország és Róma között. Ez a folyamat is eltartott a millenniumig, de itt nemcsak a kard száguldott, hanem a kultúrát szállító, kultúrát szerző hellenisztikus ember is körülnézett a táguló nagyvilágban. Az emberiség Alba Longa központjai rendre szűknek bizonyultak a Földön való elhelyezkedés háborúságot okozó évezredeiben. Azonos időszakban mi a török áradat pusztítását éreztük, — Közép-Amerika a spanyol inváziót, — Mexikónak, Magyarországnak szinte azonos évtizedben: 1521-ben, 1526-ban született Mohácsa, s ázsiai, európai kard parancsára hellenizálódott az azték, perui és a magyar kultúra. Mozdultak a hatalmak és riadtak a népek. Kolumbusz hajói után s azzal párhuzamosan is megtörtént a Föld művészi terepbejárása. Ez a folyamat felgyorsult a XIX. században. A parnasszista líra, Gauguin tahiti képei, Verdi Nilus-zenéje, Dvořák indián, Bartók arab dallamai, Picasso negroid álma a kultúra európai magányának feloldását jelentették. Teljessé vált a Föld szellemi térképe. Az imperializmus a kultúrát csupán egy ponton tette rabszolgájává, amikor a párizsi, berlini, londoni múzeumokat megtelítette Afrika, Ázsia, Óceánia kincseivel. Ez a negatívum most kezd humanizálódni azzal, hogy emberiség-gyűjteménnyé tisztul az általános világjárás következtében. Illyés Gyula írta, hogy az emberek élete „elfért egy kicsiny völgyben”. A kultúra nem szereti a szűk otthont, tág, tágitott világban levegőzik. A gótikának, reneszánsznak, barokknak ezt a kitekintést két forrás — az antikvítás és a biblia biztosította. Ez a nyersanyag-bánya a XIX. század elejére kimerült. A romantika vizsgálódását a nemzeti múltra és a környező földre összpontosította. Delacroix marokkói tárgyú képei, Veressagin indiai motívumai érzékeltetik a témaváltást. Ez terebélyesült a továbbiakban, s kezdeményezte Csondváry művészetének panorámikus jellegű emberiség-összefoglalását. Ez az orientalisztikai jelleg a gondolat egyetemességéből született.

Csondváry 1894 és 1909 között beethoveni és bartóki tette vállalkozott festői eszközökkel, s azt maradéktalanul teljesítette. A IX. szimfónia zeneköltőjének „átölelek emberiség” himnusza éri el festői csúcsát a libanoni cédrusokhoz zárandókló tancosok, lovasok földcsillag-találkozásában. Az pedig, hogy Csondváry mosztári, selmebányai, tátrai, jeruzsálemi, taorminai, názáreti, hortobágyi, baalbeki, marokkói, athéni látványrészletekkel összegezte kora egyetemes emberiségét, azzal Bartók előképévé vált. Csondváry teljesítménye esztétikai csúcs, s hogy azzá lett, egész világ dolgozott érte. Erről a készülődésről szeretnék egy-két mozzanatot csoportosítani.

Az orientalisztika XIX. századi teljességét már a reneszánsz és barokk kor alapozta. Tiziano velencei képei a hajókon érkező világembert összegezték, Velasquez római látomást fokozott festménnyé. Tiepolót Karthago bevételé foglalkoztatta. Pontos megállnunk Gentile Bellini „Velencei követek fogadása Kairóban”. c. képénél. Nemcsak azért, mert egy későbbi kairói este Cson-

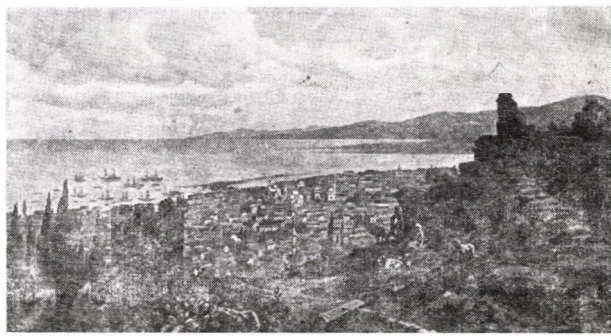
váryra is sorsdöntő hatással volt, hanem azért, mert a tevé és a tömegmozgatók természetességében rokonságot fedezhetünk fel. — Bellini Csondváry egyik előde. Csondváry korában a világutazás általános erővé növekedett. A felfedezéseket követő tömegmozgalmak nyitánya lett. Utaztak, akik utazhattak. Ez az utazás Bíró Lajosnál, Kőrösi Csoma Sándornál, Xantus Jánosnál és Csondvárynál nem pusztá helyváltoztatást, hanem fontos emberi hivatás teljesítését jelentette. Bíró Lajos óceániai, Xantus János indonéz anyagot gyűjtött, Kőrösi Csoma az európai és tibeti kultúra találkozásait kezdeményezte. Valamennyien megszállottak voltak — erős emberek. Schlinemann Trója romjait találta meg, Henry Rousseau a sivatag lelkiületét, Csondváry a „naputat” Jajcában, Baalbekben. S megtalálta, a holnap vizuális felderítését végezte. Ez valóban kolumbuszi tett volt Kolumbusz után — a világ igazi és tényleges felfedezése — integrált, egységes emberiség építése. Csondváry nagysága, hogy ezt az összegezést remekmű-színvonalon végezte. A gyűjtés is sokat jelentett, de Ő valóban teremtett. A szintézis korszellem ösztönözte a teozófia elterjedését és a nemzetközi léptékű mozgalmakat a festészet határtalanul váló határaitól a forradalmakig. A szecesszió csak folytatta a romantika és a századvég ezen irányú törekvéseit. Így Csondváry is áttételesen a maga nemzetközi látomásanyagával a nemzetközi forradalom, az osztatlanul egységes új világ egyik nyitóembere.

Csondváry festői világotthonát több hazai és külföldi festő készítette elő. A XIX. századi magyar városképek és útirajzok jelentik az egyik nyitást. E tájrögzítő festői leírás és rajznapló szorgalmasan gyűjtötte csűrbe azon tényleges és gondolati-kép utazások láncolatát, melynek holnapját Csondváry művészete jelentette. Képirásunk eleve nem zárkózott el, hanem szabad mohósággal nemzetközi határokat rohamozott az értékszerzés tiszta lendületével. Ez az orientalisztikai jelleg képzőművészetünk régi hagyománya. Barabás Miklós római tájakat jegyez fel és Háy Gyula, Klements János Sebestyén, Müller János Jakab, Rauscher Lajos várromjai, Nagy Lomnica, Selmebányája Csondváry festményeinek valós előzménye. Arról nem is beszélve, hogy Mednyánszky és Csondváry párhuzamosan, egymástól függetlenül, de azonos időben fedezte fel a Magas Tátrát festői forrásnak a századfordulón. Lenyűgöző, hogy Csondváry festői állomás-helyeit elődök keresték fel. Egész festészetünk készülődött, hogy egyszer Csondváryja legyen, s mivel leíró alapos-sággal készülődött, meg is született, hogy a mestermű magaslatára fokozza ezt az elszánt motívumkeresést, a világ képi, gondolati bővítését.

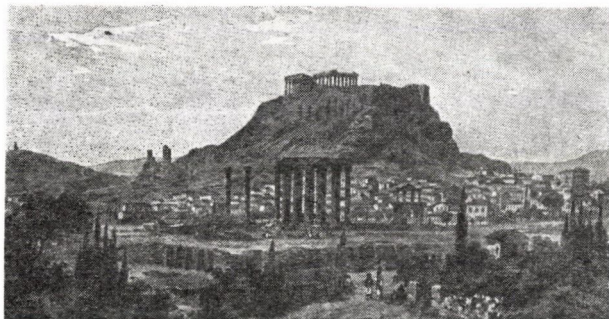
Csondváry Pompejiben, Trauban, az athéni Jupiter templom romjaiban, Taorminában, Baalbekben figyelte az időhordozó klasszikus oszlopokat — festészetének egyik főszereplője a hidívek és a cédrusok, vízesések mellett. Barabás Miklós e művek előzeteseként 1835-ben figyeli ceruzarajzán Septimius Severus diadalívét Rómában, s Forray Iván is akvarellle pillant be egy nápolyi fogadóba, mely egy rezzenésre Csondváry és Ferenczy Károly érdeklődését is leköti. Kozina Sándor képzetében is motoz a Colosseum környéke 1830-ban. Ez a monumentális várakozik és költözik át Csondváry fantáziájának közreműködésével Taorminába. Csondváry eszményei nem magányosak. Libay Károly Lajos Szaharát látat, a Forum Romanum romjait, Ligeti Antal akvarellje



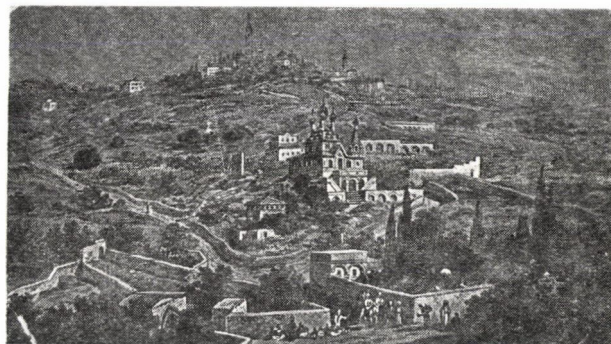
1. Taormina



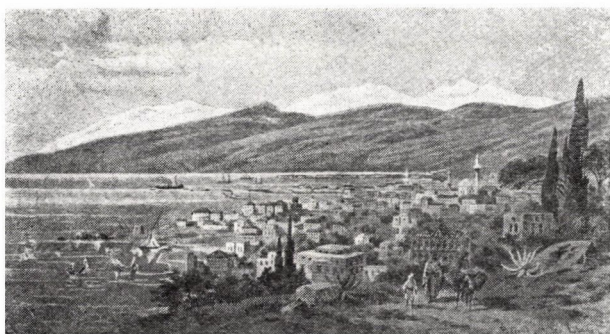
5. Smyrna



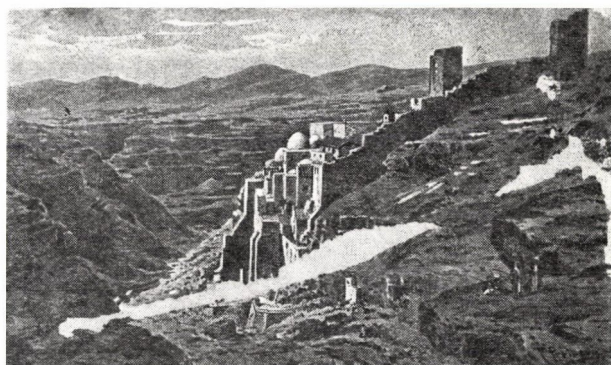
2. Athén



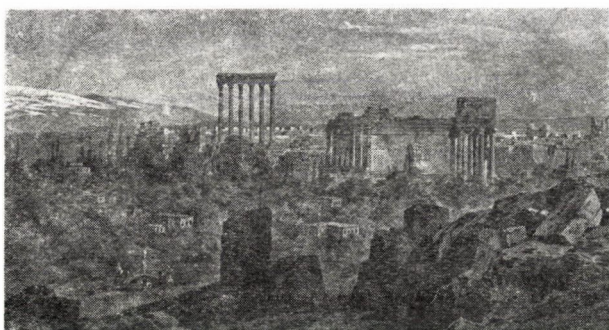
6. Jeruzsálem, Olajfák hegye



3. Bejrut



7. Jeruzsálem, Saba Mar Kolostor



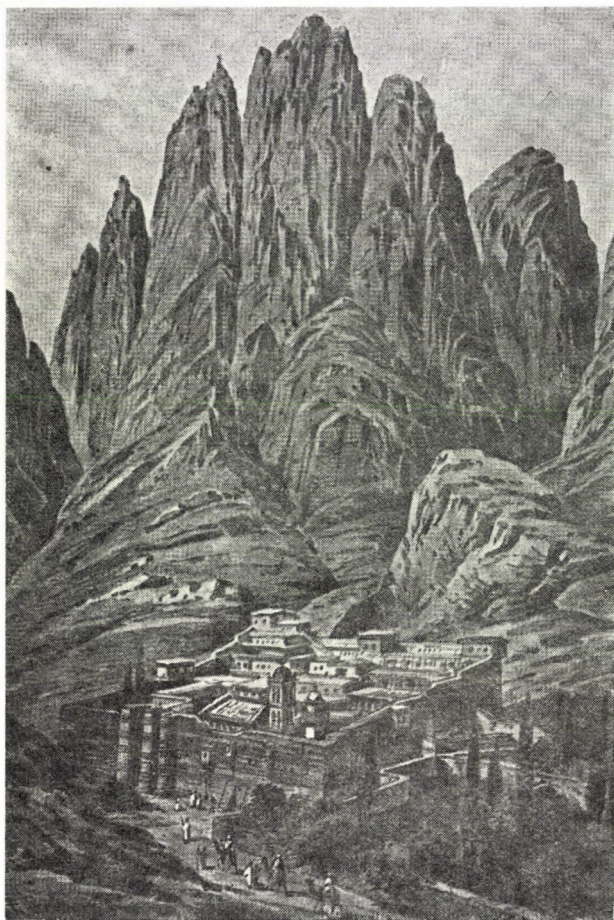
4. Baalbek



8. Karthagó

Jeruzsálemet jegyzi fel. Pásztázza a magyar festészet Csontváry forráshelyeit. Előtte már, ha nem is az Ő szintjén. Nemes Nándorné nyolc évvel előzi meg Csontváryt Kairóban — egyiptomi templomot és kairói utcát rögzítő akvarellsorozata 1896-ban készült. Reizsmann

Károly 1888-ban érinti vízfestménnyel az athéni Akropoliszt — indítványozva Csontváry majdani érkezését.[1] Nemcsak Verne Gyula regényhőse jár ebben az időben világgörúton, hanem a magyar festők sokasága is. Egyik közülük Csontváry lett.



9. Szent Katalin kolostor Sinaiban

A századfordulón megkezdődött az áramlás Párizsba és elszivárgás Európából. E kettős irányellentét maga az egyetemesség. Ady, Picasso, Chagall igyekszik Párizsba, Puccini zenéje ellenben japán tárgyú. Vasutak, óceánjárók sokszorozzák az utazókat, kultúrával épül a világotthon, de az imperializmus világháborúra rongálja. Erők csapnak össze. A Föld milliós tömegű kolumbuszi felfedezését költők, festők kezdik — katonaszerelvények folytatják. A XX. század azonban még reménységgel indul. Átadták a Suez-csatornát, megnyíltak a kapuk az óceánok irányába — tárgult a világ. Csontváry nagysága nem abban van csupán, hogy Hortobágytól Jeruzsálemig kereste a festészet forrásait, hanem abban, hogy ilyen magaslati minőségben találta meg. Ez a messzi tájakra kiterjesztett motívumkeresés általános jelenség volt azokban az évtizedekben. Csontváry egyik elődje Friedrich Perlberg építész és tájképfestő, aki 1848-ban született Nürnbergben. A müncheni akadémia elvégzése után 1867-től utazott a Közép-Keleten, melyet egyiptomi, nubiai, szudáni látogatások követtek 1896-ban. Számtalan rajzot, festményt, akvarellt készített ezen tájakról, melynek reprodukcióit már az 1910-es években árusították a Földközi-tenger kikötőiben[2].

Bár F. Perlberg leíró pedantériája meg sem közelíti Csontváry monumentalitását — több szempontból előde és rokona. Előde abban, hogy Perlberg képekkel kereste fel évtizedekkel előbb Csontváry motívumait — Baalbeket, Taorminát, Athént, Jeruzsálemet, Kairót, Marokkót, sőt, Ő több helyen járt Csontvárynál.[3] Rokonok a szerkesztésben. Ez különösen Perlberg és Csontváry taorminai, baalbeki képein derül ki, sőt Perlberg Beirutot és Karthagó romjait is átlós, lépcsőzetes emelkedéssel láttatja — mint később Csontváry Taorminát. Az előtér, központi rész és háttér hármas tagolása Perlberg és Csont-

váry művészetében azonos. Igaz, Perlberg szemlélete megelégszik a látvánnyal, de amit festőileg végez, azt fokozza az elmélyülés elvonatkoztatásaival Csontváry mesterművekké. Tévét is fest, mint később Csontváry és Amrita-Sher Gil.[4] Ő kezdi, Perlberg, a vízfordás motívumát festeni. Ezt Indiában látta, mint később Amrita-Sher-Gil és Názáretben Csontváry.[5] Beirut háttér-hegyei Perlberg festményén már Csontváry cédrusainak és Baalbekjének lebegve-izzó csúcsait ígérk, és Perlberg Sinai hegye a Katalin Kolostor mögött mintha Csontváry tátrai látomását kezdeményezné. Igaz, itt elsősorban a látvány egyezik, nem a két festő természete. Perlbergnél, Arany Jánosnál, Henry Rousseau-nál, Csontvárynál egyaránt telehold koronázza Karthagót, a magyar pusztát, a sivatagot, Taorminát — mindannyiuknál az éjszaka észere.

Csontváry a „Napot”-at kereste Jeruzsálemben és a cédrusoknál Libanonban. Előtte a babilóniai fényimádó költők, Assisi Ferenc Naphimnusa és F. Perlberg képsorozata. Tudott, nem tudott róluk: elődeiről, mindegy. Hozzájárultak, hogy a fényességet lelkületének, szellemiségének megszállott tűztől áthevült belső tájain megtalálja.

Losonci Miklós

JEGYZETEK

1 XIX. századi városképek és útirajzok (Magyar Nemzeti Galéria) Bp. 1976. 13. 14. l.

Németh Lajos: Csontváry. Corvina, Budapest 1974. 10. l.

2 Farkas István hajdani tengerésztől kaptam a képsorozatot, aki 1914-ben Jeruzsálemben vásárolta.

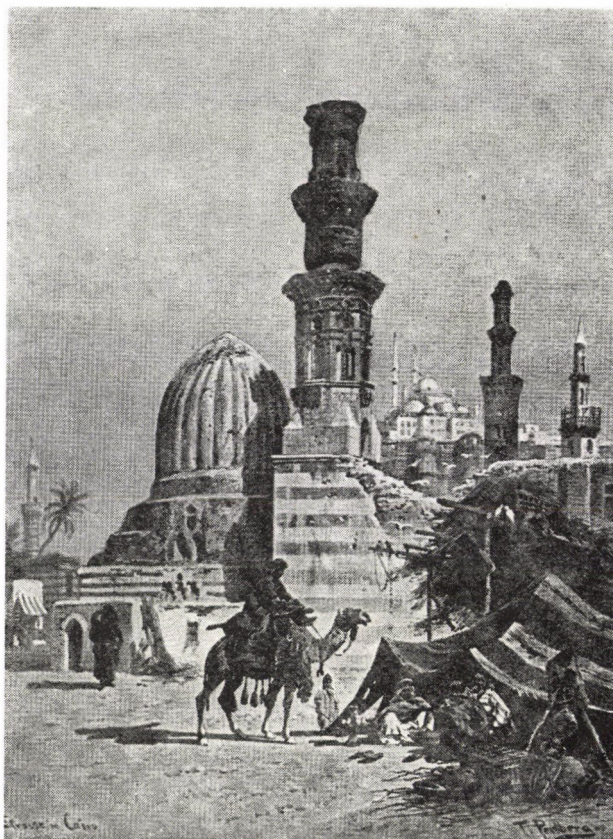
Friedrich Perlberg / Thieme — Becker Künstlerlexikon XXVI. k.

3 A Farkas Istvántól kapott reprintsorozat tanúsága szerint még Indiában, Szudánban, Gizehben.

4 Perlberg sivatagi képein láthatók tévék, Csontvárynál a názáreti kútnál, Amrita Sher-Gil indiai tájain szintén megjelennek.

5 Németh Lajos: Csontváry. I. m. 10. l.

Karl Khandalava: Amrita Sher-Gil. Bombay 1944 19. színes tábla.



10. Kairó

CSONTVÁRY NYOMÁBAN A TISZA MENTÉN

E vizsgálódásunk kiindulópontja a Gerlóczy Gedeon—Németh Lajos: „Csontváry emlékkönyv”-ben található „Csontváry kiadatlan önéletrajza”-nak egy részlete (69. oldalon), amely így hangzik;

„Kb. 17 éves koromban egyszerre csak azon vettem magam észre, hogy a kereskedelmi pályán nincs mit keresnem. Közbejött az önkéntesség kérdése is, mely a kereskedőknél három évet vett igénybe, de közbejött, hogy atyám a szerednyei (Szerednye, Ungvár mellett, — L. J.) állapotot megelégedte, gyógyszerterát vett s átköltözött Szabolcs megyébe.

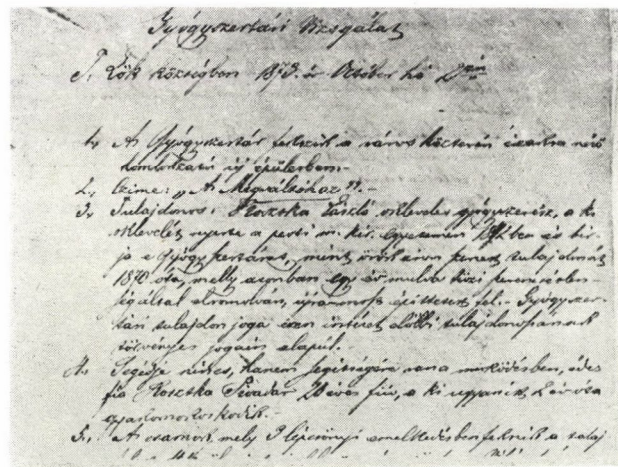
Ebben a gyógyszerterában töltöttem el a gyakornoki éveimet, a kereskedelmi tapasztalataimat itt értékesítettem. De értékesítettem a Kis-szebeni természettudományaimat is, mert azok a tapasztalatok, amelyeket ott szereztem máig is élnek bennem. A Tisza mentén a szikes talajon ott találtam kocsiszámra az illatos székfűvirágot, ott találtam a fehér mályvát, az ökörfarkórót, a pipacsot, az ezerjófűvet és a pemetefűvet, s ott volt a kőrisfákon a sok kőrisbogár. Ezeket már gyermekkoromból ismertem. Itt összegyűjtve lényegesen szaporítottam atyám gyógyszerterának jövedelmét . . .”

A kérdés az volt, hogy mikor és hol történtek a fenti események, hol is volt Csontváry gyógyszerész-gyakornok a „Tisza mentén”? A kérdés első felére egyszerű következtetéssel lehet válaszolni az életrajzi adatokból; „Kb. 17 éves” korában, tehát 1870-ben volt ez a fenti költözködés Szabolcs megyébe.

És meddig tartózkodott itt?

Az életrajzában alább így ír; „... 1873. december 1-én kellett volna a Lévai gyógyszerterába belépnem. Én kocsit rendeltem Léváról Párkányánára, de fogat hiányában utalva voltam a liszt szállító fuvarosokra.” Vagyis 1873 végén megvált Szabolcs megyétől és útja a Felvidékre vezetett. (Léva, Igló) Így tehát 1870-től 1873 decemberéig volt Csontváry gyógyszerész gyakornok Szabolcs megyében édesapja patikájában. Arról, hogy melyik községben volt ez a gyógyszerter, nem tesz említést.

Az évszám-adatok birtokában a nyíregyházi Szabolcs-Szatmár megyei levéltárhoz fordultam segítségért. Itt



1. Alispáni mutatókönyv 1874-ből

elsősorban az 1870—74-es alispáni mutatókönyveket vizsgálva, az 1873-as kötetben előbukkant a következő bejegyzés, a „Gyógyszerészet” címszó alatt:

„... Kosztka László tiszalöki gyógyszerész az 1871 évben a szegények részére kiszolgáltattott gyógyszerek vényeit kijavítva, beterjeszti.”

A továbbiakban — immár a helységnév tudatában — Tiszalökre, az alsódadai járásra, és a gyógyszerészetre szűkítve a kört, egymás után kerültek elő korabeli dokumentumok a tiszalöki patika működéséről. A legfontosabb talán az, amelyben Kosztka Tivadar neve is szerepel, (1874-es alispáni mutatókönyv, 605/1874. aktaszám, 22/1874 iktató, 12., 13., 14. fólia) IV. B. 411.

(1. ábra) az irat fotókópiája).

Részletek a megyei főorvos ellenőrzési jegyzőkönyvéből:

„Gyógyszerterai vizsgálat

T. Lök községben 1873 év október hó 2-án.

1. A gyógyszerterár fekszik a város közterén északra néző homlokzatú új épületben.

2. Címe: „A Megváltóhoz.”

3. Tulajdonos: Kosztka László okleveles gyógyszerész, a ki oklevelét nyerte a pesti m. kir. egyetemen 1842-ben és bírja e gyógyszerterát, mint örökáron szerzett tulajdonát 1870 óta, mely azonban egy év múlva tűzi szerencsétlenség által elromolván, újramost építettett fel. — Gyógyszerterai tulajdonjoga ezen intézet előbbi tulajdonosának törvényes jogain alapul.

4. Segédje nincs, hanem segítségére van a működésben, édes fia Kosztka Tivadar 20 éves fiú, aki ugyanitt 2 év óta gyakornokoskodik.

5. A csarnok, mely 3 lépcsőnyi emelkedésben fekszik a talaj felett 4 1/2 ölnyi terjedelmű négyszögben. Világosságát az ajtó két oldalán levő nagy ablakokon nyeri. Belső magassága: 9 láb. Három oldalról új kiállítású csinos díofaszinben furnirozott állvány fedi, mely azonban még teljesen nincs készen, hiányozván a fiókokról a feliratok és fogantyúk, ...

A gyógyszerterát ellenőrző főorvos, Dr. Szabó Dávid, még egyéb hiányosságokat is megállapít.

7. Mérgek saját külön neveik alatt óvatosan elkülönítve ugyan, valamint kiszolgáltatói eszközeikkel is ellátva, de nem rendes és előírt helyükön tartatnak. — Egyébiránt e félekből a mérgekönnyv szerint évek óta kiszolgáltatás nem történt.”

„9. A gyógyszerészi műhely, készletekkel ugyan szerelve, de még mindig készületlen.”

„12. A fűpadlás, most van készülöben.”

A megyei főorvos, leírva a patikát, a pozitív és negatív tapasztalatait a következőképpen foglalja össze a jegyzőkönyv utóiratában:

„A gyógyszerterának és kezelésének lényege ellen nem lehet kifogás, az erkölcs tisztasága ellen sem vethetni tulajdonképpen semmit; de az a nem praecis gondolkodás és eljárás, amely itt jellemző, egyszermászor megütőközés kövéül szolgál.”

Egy évvel később, 1874. október 25-én ismét egy vizsgálati jegyzőkönyv. (1874-es alispáni mutatókönyv IV. B. 411. 6038/1874 aktaszám, 170/1874 iktatószám) (2. ábra, a mellékelt fotókópia).

et Völk. Kollisions B.V. in Pöschel'sch. L.

- [illegible]

„... Ezen győgszertár régi címe „a Szarvashoz”, de most még mind ez ideig semmi címe nincs kitéve, csak szándékban van „a reményhez” cizimeztetése.

1870 évben leegvén az épület, melyben a gyógyszerár elhelyezve volt, azóta, a nyomorral és szerencsétlen tervezésekkel való küzdelem közben, az épület sem bírt teljesen elkészülni; a gyógyszerár pedig különösen, az új bútorzat félig kész, nagy ígéretű ékességei és az ócskaságok rikító romjai közt vajúdik. Ily állapotjában, midőn az évről évre megújított ígéretek mellett, valamint sikertelen erőlködések közben, a célt elérni nem bírja, és midőn mostoha szomszédi viszonyaitól is sújtva, még a vételári adósság terhétől is nyomva van: most épen azon stadiumába jutott az inségnek, hogy nyilvános elárvereztetésnek van kitéve, a mi november hónapban fog megtartatni."

(Kosztka László levele. IV. B. 411. 6038/1874 aktaszám, 170/1874 iktatószám. (3. ábra).

Az árverés 1874. november 16-án bekövetkezett, mint arról Ónody Géza szolgabíró Bónis Barnabás alispánhoz intézett jelentése bizonyítja (IV. B. 411. 6038/1874 aktaszám, 170/1874 iktatószám). Részlet (4. ábra).

a.), b.), c.)

- [illegible]

fele is több illyreni és felyvidgei megrar-
nari; valamint veje

De Als elvets kungförel, äggholm, valanarvinnan my
varnas, äggholm, as allan argholm, fästholm, argholm
fol äggholm, hanen ar cull fästholm, fästholm, fästholm
my fästholm, argholm.

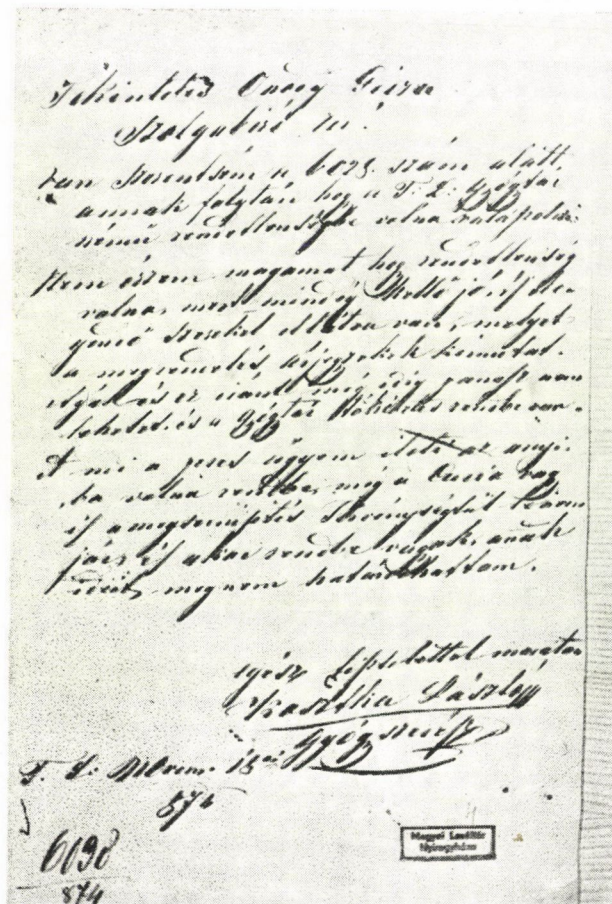
W. m.
Kasella Lippke

Spätschicht
Lager f. 1003

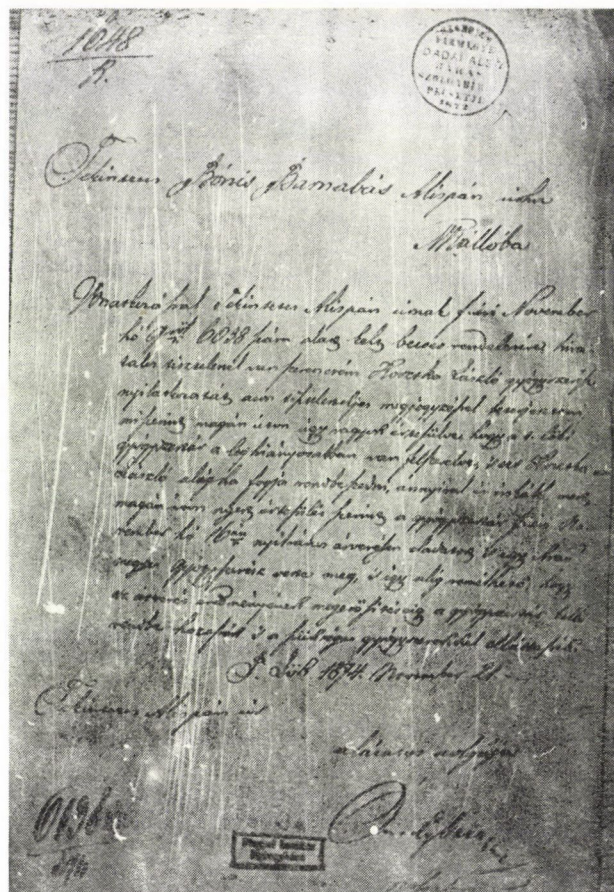
Thapsus *Thapsus*
Thapsus *Thapsus*
Thapsus *Thapsus*

A quipueritainas i' hualtónel linage etla non lahs l'afes,
ar etla h'istataga etla con vachon tulapmiquen conmi
de ac a non p'ocis gondolozis i' d'aras, may it jallonzo,
ap'p'mmior magit'horis t'ovut Solgal.

Wm. B. Davis



4. Kosztko László beadványa



5. Ónodi Géza jelentése

A régi patika (Kossuth u. 8. szám) a szó szoros értelmében a „Tisza mentén” van, a mai töltéstől 150 méterre! és akkor, a mai holt-ágban ott volt az eleven víz.

Az épület kb. 35 méter hosszú, a patikarész mellett a gyógyszerészlakás és még egy lakásrész foglal benne helyet. Itt érthető meg a „rossz szomszédi viszony”.

Ha elsétálunk a Tisza-töltésre — és érdemes —, csodás táj tárul elénk: holtág-kanyarulatok, híd, horgászók, ladi-kok, nádasok, vízimadarak, gémekek, ártéri erdők, rétek világa.

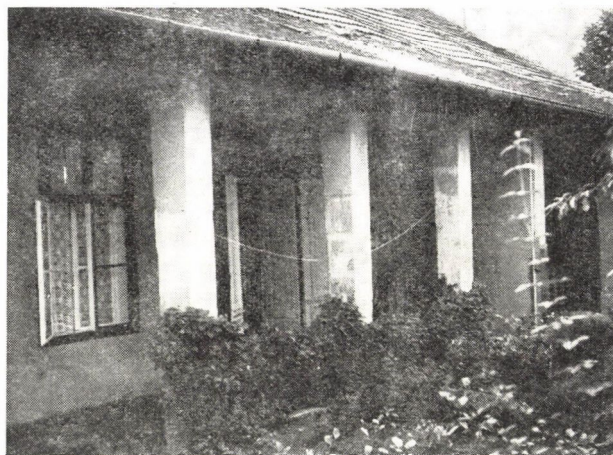
És ott a réteken és a töltés mellett ma is ugyanúgy nyílik az illatos székfűvirág, a fehér mályva, az ökörfarkkóró, a pemetefű, mint nagy festőművésznünk ifjúkorában. Mindezek felett ott magasodik a Tokaji-hegy kéken, mélt-

tóságteljesen, titkokat őrizve. Olyan hely ez, és olyan érték, ami mellett a jövőben nem szabad elmenni tétlenül. A mai Magyarország területén nem bővelkedünk annyira Csontváry emlék-helyekkel, hogy ezt elhanyagolhatnánk. Az épületre feltétlenül emléktábla kívánkozik. Sőt: megvan a patika teljes bútorgyűjteménye — a múlt század végéről —, restaurálva alkalmas lenne az újbóli visszaállításra, és egy patika-múzeum keretében be lehetne ott mutatni a korabeli írásos dokumentumok másolatait, sőt Csontváry későbbi művészi eredményeit is. Talán 1983-ban? amikor születésének 130. évfordulója lesz? Bízunk benne.

Lakatos József



6. Tiszalök, Kosztkák patikája 1979



7. Kosztkák lakása 1979

TÖRTÉNELMI TABLÓ A SZELLEM SZABADSÁGÁRÓL (Körösfői-Kriesch Aladár: Az 1568-i tordai országgyűlés)

Torda városnak nincsen képtára. Múzeuma történelmi emlékeket őriz (legértékesebb darabokat a római korból), s gyűjteményében csak szükségképpen kapott helyet néhány értékesebb festmény. Mégis, ha látogató nyit be az egykori fejedelmi házban otthonoskodó városi múzeumba, s ha kellőképp tájékozott a gyűjtemény értékei felől, nem mulasztja el, hogy „a Dávid Ferenc kép”, Körösfői-Kriesch Aladár festménye után érdeklődjék. Határokon túlról érkező vendégek is kíváncsiak rá. A múzeum pedig éppen a Dávid Ferenc évfordulóra figyelve, a nagy reformátor halálának 400. évfordulóján, 1979-ben restauráltatta a képet, és tette hozzáférhetővé minden látogatója számára.

Több mint nyolcvan éve Torda város tulajdona és büszkesége ez a méretre is impozáns történelmi festmény. Egykori városatyák már a kép megfestése idején, a múlt század utolsó éveiben határozatban kívántak gondoskodni róla: a nevezetes alkotás a városi közösség birtokában maradjon, s azt bárki kedve szerint megtekinthesse.

A festmény tárgya, keletkezése és sorsa szorosan kapcsolódik Torda történelmi és művelődéstörténeti múltjához. Forrásaink elegendők ahhoz, hogy szinte minden részletében felidézhesük keletkezése történetét.

*

Körösfői-Kriesch Aladár festménye, mely az 1568-i tordai országgyűlés történelmi pillanatát, a vallási türelem és a szellem szabadságának deklarálását örökíti meg, a milleniumi képrendelések alkalmából született. Számos vármegye, város és község készült akkoriban arra, hogy helyi történelmi nevezetességekről, kimagasló eseményekről az utókor számára fennmaradó művészi értékű emléket állítson. E műveket, köztük erdélyi festők alkotásait, 1896 májusában mutatták be nagyszabású kiállításon. Torda-Aranyos vármegye, illetve Torda város is részt kívánt venni a művészetek e nemes versenyén. Községi határozattal döntöttek arról, mi is legyen az az esemény, amely megérdemli a képi megörö-

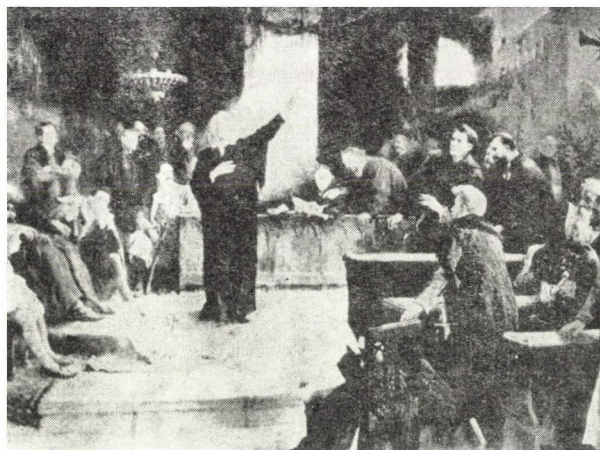
kítést, és arról, hogy kit kérjenek fel a mű megfestésére. Minderről a korabeli sajtó tudósításai, levéltári adatok (utóbbiak sajnos hiányosan), a kép festőjének vallomásai és a művész életrajzi bemutatói tájékoztatnak.

Torda-Aranyos vármegye hetilapja, az 1891-től folyamatosan megjelenő Aranyosvidék, 1894 őszén közöl először hírt arról, hogy a város képviselő testülete érdemben megvitatta és határozatával is megerősítette a történelmi festmény megrendelésének ügyét. Határozathozataluk előzményéhez tartozik, hogy az idő tájt érkezett meg a vármegyéhez br. Eötvös Loránd, a nagyhírű tudós és kultuszminiszter 31.185. szám alatti leirata, mely a különböző testületeket és megyéket ilyen jellegű műalkotások megrendelésére ösztönözte. A vármegyei főhatóság útján a városvezetéshez eljuttatott leiratra a szeptember 5-i közgyűlésen Nesselfeld Miklós városi főjegyző foglalmazott meg és terjesztett elő indítványt. Lelkesedésben nem volt hiány. Nesselfeld előadása olyan buzdító szónoklattá kerekedett, mely biztosította a nemes ügyszó méltó erkölcsi és anyagi támogatást.

Idézzek itt jegyzőkönyvi hűséggel az akkori városvezetés e kiválóságának beszédéből. [1] „Határozza el a képviselő testület — mondotta felszólalásában a főjegyző —, hogy azon nagy jelentőségű történelmi eseményt, midőn 300 évvel ezelőtt az unitárius vallás egyenjogúsága kimondatik az itteni országgyűlésen — egy nagyobb szabású történelmi képből korhűen megfesti, megőrökíti s erre a célra 3 éven át 500 frtos részletekben fizetendőleg 1500 frtot megszavaz s a kép közelebbi tárgyának és méreteinek meghatározására polgármester [Velits Ödön] elnöksége s főjegyző [Nesselfeld Miklós] tollvitele mellett egy nyolcz tagú bizottságot küld ki [...] „Beszédét azután így folytatta: „Bármiképpen lapozgatjuk is a történelem könyvét, az indítványunkban megjelölt eseménynél kiválóbbra — mint a mely a lelkiismereti szabadság dekrétálása — utalni nem tudunk [...] Ámde az indítványunkban kiemelt momentum nagyban kimagaslik valamennyi felett; nem egyes egyén szellemi vagy testi erőbeni nagyságát vagy nagy alkotásait van hivatva megörökíteni, hanem erdélyi hazarészünk egyik korszakának egész gondolkodási módját, egész lelki világát, lelki életének egyik legfenségebb megnyilatkozásában, mely megnyilatkozás mint egy üstökös csillag gyúlt ki a kis Erdélyből a világ mind a négy tájéka felé, hogy a szabadság, a testvériség, az egyenlőség és a vallási türelem eljövendő fényes napjának előhírnökeként az éjjeli sötétség oszlásának kezdetét inaugurálja s nekünk azt az azóta büszkeségünket képező epithetont, hogy »Erdély a vallási türelmesség országa« megszerezze.”

A résztvevők megéljenztek az indítványt, de ennél több is történt. Nagy Olivér képviselő szólalt fel és keveselte az előirányzott 1500 forintot. Javasolta: ennek kétszeresét, azaz 3000 forintot szavazzanak meg a költségek fedezésére. És képviselő társai egyhangú szavazattal döntöttek javaslatára mellett! Így kerülhetett sor arra, hogy az 1894/50. számú közgyűlési határozat nyomán pótdó kiadásával biztosítsák az anyagiakat a szokatlan méretűre tervezett történelmi tábló megfestésére.

Nesselfeld Miklós előterjesztésének volt egy második pontja is. Ez pedig a városvezetés állásfoglalásának erkölcsi erejét kívánta hangsúlyozni. „Ajánljuk azért — mondotta Torda város főjegyzője —, hogy [a kép] a városi teremben [a városháza közgyűlési termében]



Körösfői-Kriesch Aladár: Az 1568. évi tordai országgyűlés
(A tordai Történelmi Múzeum tulajdonában)

felfüggesztve — míg a város áll, hirdetője és terjesztője legyen a szabadság, egyenlőség és türelmesség örök eszméinek.”[2]

Ezek után a városi tanács a választott téma történelmi körülményei és hiteles forrásai iránt érdeklődött. 6635/1894. számú átiratával nyomban megkereste a kolozsvári unitárius püspökséget és az unitárius egyházi képviselő tanácsot, „hogymint legközelebből érdekelt fél, s mint olyan, kinek birtokában lehetnek a megfestendő történelmi ténnyel kapcsolatos adatok — szíveskedjék az 1568-iki tordai országgyűlés közelebbi mozzanatait s a jelenvoltak neveit leírni s tanácsal közölni.”[3] November 25-én érkezik válasz a városi tanács érdeklődésére, mely a tordai országgyűlés lefolyásáról, a fennmaradt szűkszavú történelmi utalásokról ad számot. Erre alapozva nevez ki azután a tanács egy nyolctagú bizottságot, azzal a feladattal, hogy a beérkezett információk alapján a kép tárgyat közelebbről „meghatározza”.

A festmény megrendelésének története után nyomozva a következő értesülés Torda-Aranyos vármegye 1894. december 29-i közgyűléséhez vezet. Ezen a fórumon azonban megyei megrendelést emlegetnek, s annak tárgya furcsamód nem az 1568-i, hanem az 1542. évi tordai országgyűlés lenne. A sajtó beszámolója szerint azt a történelmi eseményt helyeznék tehát előtérbe, melyen „az erdélyi rendek a török által Buda várából kiszorult Izabella özvegy királyné és fiát, János Zsigmondot Erdélybe befogadják és megalkotják a külön Erdélyi fejedelemséget.”[4]

Nincs mód rá eldönteni, mennyire hiteles a sajtó információja az említett megyei közgyűlésről. Tény azonban, hogy ez utóbbi terv többé sehol, semmilyen formában nem bukkan elő. A városi közösség képviselői egységes véleménnyel a korábbi elképzelés, a vallásbéke kihirdetésének témája mellett döntöttek. Borbély György tordai gimnáziumi tanár, az Aranyosvidék akkori szerkesztője így indokolja a választás jogosságát. „Senki alkalmazhatóbb tárgyat nem találhatott volna e képre, mint azt a jelenetet, mint mikor 300 évvel korábban már a tordai főtéri templomban a fejedelem, a főrendek, távolabbi tartományok követői s a feltörő szellem képviselői között Dávid Ferencz, mint a szellem szabadságának megtestesült élő bizonyossága égre emelve kezét, kimondotta, hogy mindenki a saját maga hitét és vallását mondhatta magáénak, s nem a reá erőszakoltat.”[5]

*

Fontos kérdés volt, kit bizzanak meg a nagylélegzetű történelmi kép elkészítésével. Kevés hazai festő mert vállalkozni akkoriban ilyen nagy feladatra. Művészetünk parlagi viszonyai eleve elriaszthatták a megyei vagy városi megrendelőket attól, hogy helyi festőket bizzanak meg ilyen felelősségteljes munkával. Máramaros megye ugyan saját művésziát, Hollósy Simont kereste meg a megtisztelő feladattal, Temes megye pedig a háromszéki Gyárfás Jenőt kéri fel, de például Kolozsvár már a felvidéki Roskovits Ignáchoz fordul millenniumi képrendelésével. Torda város pedig a budapesti Képzőművészeti Társulattól kért véleményt a legalkalmasabb festő megnevezésére. E művészeti fórum javaslatára a városi tanács Kriesch Aladár festőművészt kérte fel a történelmi tabló elkészítésére, aki a munkát a felajánlott összegért el is vállalta.

A harminckett éves Kriesch Aladár (ki akkor még nem viselte a Körösfői előnevet) mesterségbeli tudásával, művészi ráérzésével elég korán jóhírnévet nevet szerzett magának a történelmi- és portréfestészet művelői között. S bár nem volt erdélyi származású (Budán született 1863-ban) gyakran látogatott el itt élő rokonaihoz és ismerőseihez. Kolozsvárra éppenséggel rendszeresen utazott; nagybátyja élt itt, Abt Antal (édesanyjának testvére), a kolozsvári egyetem fizika tanszékének tanára. Egy időben portrémegrendeléseket is kapott a kolozsvári egyetemről. Az erdélyi történelem mozgalmas eseményeitől ihletődve egyik korai kompozíciós művének színterét is e vidéken választja meg; 1888-ban készült történelmi munkáján II. Rákóczi György balvégzetű fenesi csatájának emlékét idézi fel. Nem sokkal a tordai

megrendelés előtt rokonainál jár a Maros menti Tövisen, akik átvisszik a szomszédos diódi birtokukra. A festőnek annyira megtetszik a Boér család diódi udvarháza, és nyugalmas környezetét a festői munkálkodásra annyira alkalmasnak találja, hogy huzamosabb ideig itt rendezkedik be. „Pompás csűr ateliérjében”, ahogyan egyik levelében írja[6], nagyméretű kompozíciós művek elkészítésére is kiváló lehetősége nyílik.

Itt készül el, Diódon, majdnem a befejező simításokig, a tordai országgyűlés tablója is.

Előbb azonban a helyszínen tájékozódik a feladatról.

A megbízás kézhezvétele után Kriesch Aladár nyomban Tordára utazik. Teljes energiával, művészi lelkesedéssel fog a hatalmas munka elvégzéséhez. Mint korán minden hivatástudó történelmi festője, ő is fontosnak tartja a helyszín pontos tanulmányozását, a terepismeretet és a kortörténetben való elmélyülést. Az 1895-ös esztendő elején érkezhett Tordára. Itt először is találkozott a városi tanács kijelölt nyolctagú bizottság tagjaival, kiktől átvette a festmény közelebbi tárgyát meghatározó leírást. E dokumentációs munka birtokában (mely nyilvánvalóan az unitárius egyházi tanács közlésén alapult), megkezdte tordai terepszemlélését. Először a piaci templomba (A Kolozsvárról Tordára vezető út mentén álló római katolikus templomról van szó), melyben a nevezetes eseményre, az 1568-i tordai országgyűlésre sor került. Az imponáns gótikus templom kínálkozó hatalmas falsíkjait tekintve, helyszínen támadt ötlettel arra gondol, nem táblaképet, hanem freskót fog csinálni! Kriesch Aladár egyik eszményképének Lotz Károly művészetét vallotta, s mestere — a freskófestészet klasszikus alkotója — példájára gondolt egy — al fresco — falképre. Kétségtelenül szerencsés ötlet volt, de „a tordai urakat” nem tudta meggyőzni róla. Megbízói kiállítható olajfestményre gondoltak, hasonlóan a többi millenniumi képhez.

Kriesch Aladár gyorsan elkészült a festmény vázlatával, s azt még akkor, 1895 tavaszán, a tordai városházán bemutatta. Borbély György az Aranyosvidék május 11-i számában méltatja a nyilvánosság ítélete elé bocsátott kompozíció-vázlatot. Írása azért is érdekes, mert kiderül belőle, hogy a polgármesteri irodában közszemlére tett kép a művésznek már a végleges elgondolását összegezte. A kompozíció teljes felépítése, a főbb alakok elhelyezése, szereplőinek gesztusai teljesen azonosak a kész képen látható megoldással. Inkább csak apró változtatásokban, helycserékben mutatható ki a különbség.

A bemutatót (ezt az első tordai kiállítást!) sokan tekintették meg. A kép megnyerte a közönség és megrendelők tetszését. Kriesch pedig visszatér Kolozsvárra, ahol, mint már Tordán is, modellek, történelmi díszletek után néz. „Szenvedélyes, termékeny munkában néhány hónap telik el — írja Dénes Jenő, az első Körösfői-Kriesch Aladár-monográfia szerzője —, legszebb tanulmányfeje rajzszorozatának ideje ez. Valamennyi tanulmányfeje kitűnő jellembrázolás, komoly és mély megfigyelésre valló lelki megjelenítés bravúros rajztudással előadva”. [7] Ugyancsak Dénes Jenő könyvéből tudjuk, hogy Kolozsváron történelmi öltözköket készített képe alakjaihoz, a városban pedig modelleket keres. Vörös krétában — rőtliben — rajzolja meg föllett alakjait. E. Kovács Gyuláról, a kiváló jellembrázolásról készített rajzokat, Koncz egyetemi szolga alakjában fedez fel nagyszerű történelmi profilt, a városi szegényházban talál egy „jó arcú” öregot.

Történelmi vázlatát bemutatták a Képzőművészeti Tanácsnál, ahol a testület több tagja, köztük Benczúr Gyula, a kor művészeti életének nagy tekintélye, elismeréssel fogadta. Ezután a művész a kép megfestésére leutazik Diódra. A tágas diódi csűrben feszíti fel vakrámára a 12 négyzetméteres vásznat és fog hozzá a próbára tevő nagy munkához.

*

Minden dokumentációs munka ellenére a művésznek nem volt könnyű dolga a történelmi miliő megjelenítésében. Hiteles források keveset árultak el az 1568. január 6.

és 13. között tartott országgyűlésről.[8] János Zsigmond jelenlétében, a fejedelem kedvenc tartózkodási helyén, Tordán egybegyűlt erdélyi diétán a vezető, mondhatni a történelmi szerep a Dávid Ferencé. Az unitáriusok épp akkoriban püspökké avatott vezetőjéről azonban semmiféle történelmi ábrázolás nem maradt fenn. A festőnek magának kellett tehát megjelenítenie házalapító alakját.[9] Nem is a fejedelem, hanem a lelkiismeret és a hit szabadsága mellett szót emelő Dávid Ferenc áll a mű exponált helyén.

A sokalakos történelmi festmény szereplőinek azonosítása több leírásban is megmaradt. Teljesen hitelesnek azonban csak a művész bemutatása tekinthető. Körös-fői-Kriesch Aladár másfél évtizeddel a mű elkészülte után — felkérésre — maga foglalja írásba a képen látható történelmi jelenetet. Leírásából idézem: Az unitárius vallásnak „első papját s egyben mártírját is — Dávid Ferencet — látjuk a kép közepén. Balra tőle emelkedettebb trónszéken a fejedelem, mellette két unokaöccse: Báthory István (a fejedelemtől balra) és Báthory Kristóf (jobbra). Mögötte áll az olasz Blandrata György, a fejedelemnek meghitt tanácsadója. Sokat hányatott ember, ki legutóbb Lengyelországból került az erdélyi udvarhoz és az unitáriusokéhoz hasonló tanokat hozott magával a külföldről. Báthory István és Csáky kancellár mögött állanak a szász rendek. Dávid Ferenc mögött balra (tőle jobbra) Csáky Mihály, a kancellár, ki nem vett nagyon részt a vallásos dolgokban, jobbról (Dávid Ferenc-től balra) Heltai Gáspár, a mint a bibliát forgatja s egy másik papnak mintegy igazolja Dávid Ferenc mondanát. Előbbre a padsorok között egy katolikus barát, aki megdöbben a hallottakon és Mélius Péter, debreceni prédikátor, aki szintén bizonyos kétkedéssel fogadja a szónokló szavait. Mögöttük a templomkórusa alatt a székegy rendek, fönn a kórusban az asszonyok, elől pedig a padok között egy néhány magyar rend, kiknek nevei nem fontosak.”[10]

A tordai országgyűlésről festett tabló magán viseli a századvég történelmi festészetének sajátos jegyeit. Nem válik ki ezek közül stílusának újszerűségével, hanem csakis a művészi teljesítmény minőségével. Kriesch Aladár Székely Bertalan és Lotz Károly tanítványa volt; az ő nyomdokain haladva és külföldi (müncheni és itáliai) tanulmányútjain ismerkedett a művészi ábrázolás lehetőségeivel. Megismeri a bitumen alapú, mély feketével és barnákkal dolgozó képalkotó művészeti eredményeit és korlátait is. S bár közismert, hogy a századelőtől kezdve éppen Kriesch Aladár lesz az, aki a szecesszió úttörőjeként kerül be művészetünk történetébe, fejlődésének e korai szakaszában még nem lép túl a hagyományokon. A tordai országgyűlést ábrázoló festménye még csak nem is sejteti a szecesszió későbbi előfutárának — a marosvásárhelyi Kultúrpalota egyik díszítőjének! — annyira jellegzetessé lett festői modorát. Ez a kép inkább a századvégi festészet klasszikus hagyományait követi, s Benczúr Gyula képeihez hasonlóan a barokkos fény-árnyék hatásra alapozva jeleníti meg témáját. A festményen a fehér hajú Dávid Ferenc alakját világítja meg a templomablakból beáramló fény. A püspök és prédikátor jobb kezét szívére téve, a balt a világosság felé emelve nyilatkoztatja ki a hit szabadságának nemes eszméjét. Fekete ornátusba öltözött alakja könnyednek, szinte légiesnek látszik. János Zsigmond, a fejedelem személye, a baldachinos trónus alatt szinte háttérbe szorul. Csak az őt körülvevő Báthoriak és Csáky kancellár világos öltözéke irányítja rá a figyelmet, a néző tekintetét. A szemben levő oldalon a kinyilatkoztatás merész-ségétől megrettenő kálvinisták és katolikusok csoportja válik ki a követek együtteséből.

A puha, meleg színekkel, mély feketével és nemes szürkékkel megfestett, egységes tónusú kép, sajnos, már sokat veszített fényéből.

*

Kriesch Aladár festménye kiváló helyezést kapott az 1896-os budapesti kiállításon. Alkotója már jóval korábban, lényegében 1895 őszén elkészült a mű meg-

festésével, de sokáig — hónapokig — javíthatott rajta. Az említett esztendő októberében szállíttatja fel a festményt Diódról Budapestre, és ottani műtermében csiszol-gat a részleteken. Még 1896 áprilisában is haladékosan kér a tordai megrendelőktől, hogy a kép művészi befejezett-séggel kerülhessen a közönség elé.[11] A kolozsvári Állami Levéltárban föllett adatok arról tanúskodnak, hogy a város időközben rendszeresen folyósítja a megrendelői ár részleteit, s külön 130 forintot fizetnek „Rossi Ferencz gyárosnak” a festmény díszes kerete elkészí-tésére.[12]

A képet 1896 tavaszán az akkoriban épült új budapesti Műcsarnok első termében mutatták be. Kriesch Aladár munkája elnyerte a hivatalos művészeti fórumok és a kritika egyöntetű elismerését. A Képzőművészeti Tanács „jegyzőkönyvi elismerést” szavazott meg számára a ki-váló munkáért. Szana Tamás, a korszak legismertebb kritikusa később is mint a kortárs festészet egyik ki-emelkedő történelmi képét emlegeti e művet.

*

A festmény utóélete nem kevésbé érdekes és tanul-ságos.

Fogadtatásának sikere meghozza alkotójának a mű-vészi és anyagi elismerést. Kriesch Aladár magkapja a műbarátok Körének 1500 forint osztdíját. Lehető-sége nyílik rá, hogy alkotását müncheni kiállításon is bemutassa. A Képzőművészeti Társulat a festményről készült heliogravűr másolatot műlapként árusította. 1911-ben a Könyves Kálmán kiadó vállalat reprodukció-ban forgalmazta, s azután is többször készítettek a fest-ményről képeslap sokszorosításokat.[13] A festmény reprodukálási joga egyébként a mű alkotóját és nem a tulajdonosát illette meg. A művésznek ezt az anyagi előnyöket biztosító jogát Torda város képviselő testülete az 1912. október 11-i közgyűlésen tudomásul vette.

Tordára csak az 1898-as esztendő elején érkezett meg a kép, hogy a megrendelő birtokában előre kijelölt helyét a városháza dísztermében elfoglalja.

Kévs történeti példa akadhat rá, hogy egy város-vezető testület ennyire sajátjának, jelképerejében is magáénak tekintsen egy művészeti alkotást. Torda polgárai így érezték, és erről tettek ismételt tanúságot. Meggyőző példa minderre az a vita, melyre városvezetési fórumon az 1912-es esztendő elején került sor. Tordán ez időben avatták fel a Közművelődési Házat, a város és egyben Torda-Aranyos megye kulturális életének hiva-tott fórumát. Polgáraik pénzén és állami segítséggel restaurálták az egykori fejedelmi házat, s a Lux Kálmán hozzáértő munkája nyomán megújult műemlék épületben helyezték el a könyvtárat és történelmi gyűjteményeket. Telkesedve az ügyön az egyik városi képviselő váratlan ötlettel állt elő: helyezték át ide a Dávid Ferenc fest-mányt! De álljon itt a helyi sajtó híu beszámolójában az 1912. február 29-én tartott városi képviselő testületi gyűlés vitája, az érvek és ellenérvek folsorakoztatása. „Élénk vita indult meg e tárggyal kapcsolatban Egerházy Lajos azon indítványa felett, hogy a közgyűlési teremben levő Dávid Ferenc kép a Kultúrházban helyeztessék el, miután véleménye szerint a becses történelmi kép a Kultúrházban megfelelőbben őriztetnék, s jelentőségénél fogva is annak ott van a helye. Ez indítványt pártolta Fekete Ferenc is, ezzel szemben azonban polgármester [Zilahi Sebess Andor] és Fogarasi József tanácsos rá-mutattak arra, hogy 1894-ben Körösfői-Kriesch Aladár festőművésszel a képviselő testület kimondottan a köz-gyűlési terem részére festette meg ezt a becses képet, és így ez onnan el nem vihető. De éppen jelentőségénél s az általa kifejezett eszménél fogva is a város közgyűlési termében van a helye, a hol bármelyik képviselő testületi tag gyűlések alkalmával meg-megújuló lelki gyönyörű-séggel szemlélheti.” Nagy Balázs képviselő közbeszólása: — „Nem lehet innen azt a képet elvinni! Itt van annak legméltóbb helye, mert mindnyájunkat arra tanít, hogy: »Mond ki bátran a véleményedet!»” Miután dr. Fried Farkas is a polgármester és Fogarasi tanácsos véleményét támogatta, Egerházy Lajos a javaslatot visszavonta.[14]

Az idézett lap, az Aranyosvidék, valamivel később arról számol be, hogy a Közművelődési Ház szervezői legalább egy másolat beszerzéséről kívántak mindenképp gondoskodni. „Torda város egyik történelmi nevezetességét megörökítő” képnek — olvasható az 1912. március 30-i lapszámban — „Körösfői-Kriesch Aladár eredeti olajfestményének sikerült reprodukcióját már be is szereztük.”

A városi díszterem északi (baloldali) falán védő függöny mögött elhelyezett festmény csak drámai történelmi változásokkor kelt kényszerű vándorútra. 1916-ban a háborús események nyomán, mint sok erdélyi műkincset, ezt a képet is Budapestre szállították. Épségét óva, Majovszky Pál miniszteri tanácsos rendelkezett elviteléről. Innen azután már a Tanácsköztársaság leverésében résztvevő román csapatok vitték vissza. Torda vezető polgárainak akkor újra meg kellett vásárolniuk ezt a „hadizsákmányt”, hogy birtokukban tudva ismét elhelyezhessék a városháza termében. [15]

Egy 1920-ban kelt tordai riportban az író Gyallay Domokos így ad számot a festményről. „A művészetnek bizony nem hazája Torda. Egy hatalmas, igazán szép műalkotás van a városban: Körösfői-Kriesch Aladár festménye a vallásszabadság törvénybeiktatásának jeletéről. A kép a városháza közgyűlési termét díszítené — ha állandóan le nem volna függönyözve. De igen bölcsen lefüggönyözték, mert a pipafüst pusztulással fenyegette.

Nagy álmok... nagy álmosság.” [16]

A második világháborút követően, a városra oly sok szenvedést hozó hadiesemények után még ott láthatták a képet eredeti helyén. Nem sokkal azután helyezték el a hajdani fejedelmi házban, a mai városi történelmi múzeumban.

A megsérült, szuronyral felszakított, s a szakszerűtlen tartástól erősen leromlott állapotú festmény azonban sürgős renoválásra, de legalábbis állagmegóvásra várt. Erre 1979 nyarán került sor. A kolozsvári Művészeti Múzeumban végezték el a képen a legfontosabb restauráló munkát. [17] Így került vissza ismét megrendelői birtokába, a tordai városi múzeumba.

Murádin Jenő

JEGYZETEK

1 A városi képviselő testület közgyűlési jegyzőkönyve egyéb dokumentumokkal együtt Torda város levéltárába került. S bár utóbb e korszak többi közgyűlési jegyzőkönyvével együtt ennek a művelődéstörténeti értékű iratnak is nyoma veszett, szövege szerencsés körülmények folytán mégis a kutatás rendelkezésére áll. A Dávid Ferenc Egyet 1898. április 24-i tordai gyűlésén Simó János tordai unitárius lelkész idézte fel a millenniumi kép megfestésének történetét — éspedig eredeti levéltári dokumentumok alapján. A szóban forgó jegyzőkönyv eredetijéről Velits Ödön polgármester engedélyével készített másolatot. Az Aranyosvidék 1898. április 30-i száma pedig leközölte előadásának teljes szövegét. Az itt idézett jegyzőkönyv-szöveget ilyenformán hitelesnek kell elfogadnunk.

2 Uo.

3 Uo.

4 Aranyosvidék, 1895. V. évf. 1. sz.

5 Aranyosvidék, 1895. V. évf. 19. sz.

6 Dénes Jenő: Körösfői-Kriesch Aladár. Budapest, 1939. 38. o.

7 Uo. 43–44. o.

8 A kép eredeti címe: Az 1567-i [!] tordai országgyűlés — vagy a művész tévedése lehet, vagy arra utalhat, hogy az adat-szolgáltatók nehezen igazodtak el a mozgalmas történelmi kor eseményei között. Tordan valóban 1567-ben is tartottak országgyűlést, de az a német támadás veszedelmével foglalkozott. Míg a vallásbőke kérdését az 1557-i és 1568-i diéta tűzte napirendre. A dokumentációban hiteles forrás lehetett volna Jakab Eleknek éppen Dávid Ferencről írt könyve (Dávid Ferenc emléke. Bp., 1879.), melyben a szerző így méltatja az 1568. évi korszak eseményt: „A történetírónak joga van e tárgyról büszke önzéssel szólni, kötelessége az ősök szabadelvűségéről tisztelettel emlékezni meg.” (103. o.)

9 Az érdekes ikonográfiai kérdésről a festmény elkészülte után Boros György kolozsvári unitárius főgimnáziumi tanár fejtegette véleményét: „Dávid Ferencet semminemű kép nem örököltette meg. Róla minden hívének olyan a képe, a milyent magának rajzolt, és természetesen azok közül kevés hasonlít a művészéhez.” (Aranyosvidék, 1897. VII. évf. 9. sz.)

10 Keresztény Magvető, 1911. XLVI. köt. 192. o.

11 Kérését az 1896 áprilisában tartott vármegyei közgyűlés hagyja jóvá.

12 Torda város levéltára, 1896. április 25-i tanácsülés jegyzőkönyve. — Kolozsvári Állami Levéltár.

13 A festmény nyomatai nagy példányszámban egyházi rendelésre készültek. Képeslapokon is többször megjelentették (1968-ban színesben is). Egyházi kiadványok mellett több lap is közli a festmény reprodukcióját: Vasárnapi Újság, 1923. 1. sz.; Magyar Nép, 1939. 49. sz.; Keleti Újság, 1940. 109. sz. (Csiky Andor kitűnő felvételén); Igazság, 1980. 40. sz.

14 Aranyosvidék, 1912. XXII. évf. 9. sz.

15 Művelődéstörténeti kuriózumként említhető, hogy a két világháború között, az akkor divatozó élőkép-előadások ezt a festményt is színpadra vitték — alakjaiban megelevenítve. Az Aranyosvidék 1925. november 21-i írásában Boross Elek számolt be a tordai Vigadó termében tartott unitárius estélyről, s azon az élőkép előadásról. „... Felgördült a függöny, és láthatóvá vált az egész színpadot betöltő grandiózus hatású élőkép: Körösfői-Kriesch Aladár festőművésznek a városháza nagytermében levő remeke [...] korhű jelmezes harminc alakkal, középen Dávid Ferencel, az előtérben János Zsigmond erdélyi fejedelemmel.”

16 Keleti Újság, 1920. III. évf. 157. sz.

17 A 3×4 méteres festményt egy nyolc tagból álló (hét bukaresti és egy kolozsvári) restaurátor csoport állította helyre. A munka vezetője Mariana Bojan, a Nemzeti Kulturális Javak Kolozs megyei Hivatalának restaurátora volt. Az egész képet új vászonlapra ragasztották fel, hogy a szuronyvágás okozta sérülést eltüntessék s megerősítették a pergő, leválni készülő festékréteget.

IRODALOM

Jakab Elek: Dávid Ferenc emléke. Budapest, 1879.

Orbán Balázs: Torda város és környéke. Budapest, 1889.

Boros György: Tordai országgyűlések. Tordai Emlék-könyv, Torda, 1894.

(— Ö —): Városi közgyűlés. Aranyosvidék (Torda), 1894. szept. 15. IV. évf. 37. sz.

— t.: Torda-Aranyosmegye rendkiv. közgyűlése. Aranyosvidék, 1895. jan. 5. V. évf. 1. sz.

By. [Borbély György]: Egy millenniumi kép. Aranyosvidék, 1895. máj. 11. V. évf. 19. sz.

*** Millenniumi festmények. Ellenzék (Kolozsvár), 1895. jún.

6. XVI. évf. 127. sz.

Torda város levéltára. Tanácsülési jegyzőkönyvek, 1896. — Kolozsvári Állami Levéltár.

*** Vármegyénk rendkivüli közgyűlése. Aranyosvidék, 1896. ápr. 25. VI. évf. 17. sz.

*** Torda város ezredévi képe. Aranyosvidék, 1896. júl. 18. VI. évf. 29. sz.

Boros György: Egy kép előtt. Aranyosvidék, 1897. febr. 27. VII. évf. 9. sz.

Simó János: A tordai országgyűlés képe 1568-ból. Aranyosvidék, 1898. ápr. 30. VIII. évf. 18. sz.

*** A vallásszabadság kihirdetése az 1568. tordai országgyűlésen. Keresztény Magvető, 1911. XLVI. köt. 192. o.

*** Városi közgyűlés. Aranyosvidék, 1912. márc. 2. XXII. évf. 9. sz.

*** A „Tordai Magyar Közművelődési Ház”. Aran yosvidék, 1912. márc. 30. XXII. évf. 13. sz.

*** Városi közgyűlés. Aranyosvidék, 1912. okt. 19. XXII. évf. 42. sz.

Boross Elek: Torda ünnepe. Aranyosvidék, 1913. okt. 18. XXIII. évf. 42. sz.

Harmath Domokos: A Tordai Közművelődési Ház történelmi képei. Aranyosvidék, 1914. febr. 14. XXIV. évf. 7. sz.

Daday Gerő: Körösfői Kriesch Aladár. Erdélyi Szemle, 1920. júl. 18. VI. évf. 28. sz.

Gyallay Domokos: Torda. Keleti Újság (Kolozsvár), 1920. júl. 22. III. évf. 157. sz.

Harsányi Kálmán: Emlékezés Körösfői Kriesch Aladárról. Brassói Lapok, 1924. júl. 6. XXX. évf. 151. sz.

B. E. [Boross Elek]: Unitárius estély. Aranyosvidék, 1925. nov. 21. XXXV. évf. 47. sz.

*** Megalakult városunk új tanácsa. Aranyosvidék, 1926. márc. 27. XXXVI. évf. 13. sz.

Dénes Jenő: Körösfői-Kriesch Aladár. Budapest, 1939.

Z. Lányi Vera: Festőink az 1896. évi millenáris kiállításon. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve, Budapest, 1954.

Camil Mureșan: Monumente istorice din Turda. Editura Meridiane, București, 1968.

Paul Constantin: Arta 1900 in România. Editura Meridiane, București, 1972.

Murádin Jenő: Restauráltak egy történelmi festményt. Igazság (Kolozsvár), 1980. febr. 17. XLI. évf. 40. sz.

EMLEKEZÉS HAYNALD LAJOS: A SZENTÍRÁSI MÉZGÁK ÉS GYANTÁK TERMÖNÖVÉNYEI C. MŰVÉRE

Több, mint száz év telt el azóta, hogy Haynald Lajos a maga által gyűjtött és feldolgozott magyar és külföldi botanikai anyagot ajándékként mint közalapítványt hagyományozta. Haynald Lajos (Szécsényben 1816. okt. 3-án született, elhunyt Kalocsán 1891. július 4-én bölcész, teológus volt. 1841-ben doktorált. 1852-ben püspök lett, kalocsai érsek 1861-ben. Az MTA tagja (1868 óta). 1879-ben a pápa bíborossá nevezte ki. Élénk tevékenységet fejtett ki a Magyar Tudományos Akadémián és a Főrendiházban. Sok alapítványt tett. Fiatal korától lelkes növénygyűjtő. Erdélyi püspök korában létesítette herbáriumát, melyhez később más gyűjtemény is került. (Herbáriumát leírta Kánitz Á.) Kora magyar flóratatóinak bőkezű mecénása volt. Hozzájárult ahhoz, hogy a magyar botanika a külföld előtt is jelentős lett.

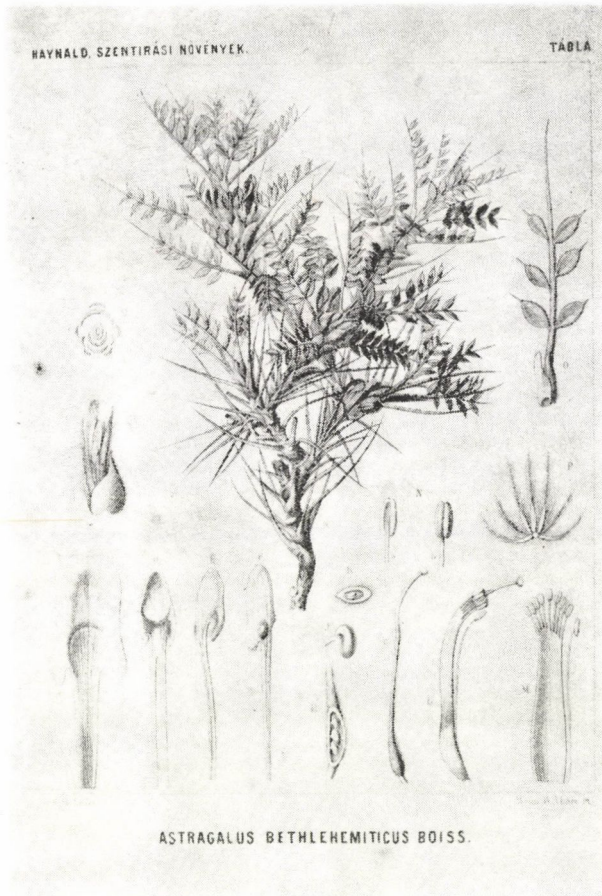
Nagy herbáriumát és szakkönyvtárát a Magyar Nemzeti Múzeum Növénytárának hagyományozta — későbbi nevén Természettudományi Múzeum. Növénytár, mely nemes adománnyal az így akkor Európa harmadik legnagyobb botanikai könyvtára lett. Cikkeket, tanulmá-

nyokat írt. Tudományos elveit főleg külföldi tudósokról mondott akadémiai emlékbeszédeiben fejtette ki. (Pl. Parlatore, F., Feinsl, E., Boissier, E.) Nevét számos növény és a Haynaldia nemzetség viseli.

Székefoglalója: A szentírási mézgák és gyanták termőnövényei c. mű. Felolvasta: 1869. IV. 12.-én. Kivonatoltan I. Magyar Növénytan Lapok. 1879. 3. évf. 177—222. p.

A Magyar Növénytan Lapokban, (1879. III. 96. p.) Személyi hírek alatt olvashatjuk, hogy Angliában is nagy feltűnést keltett Haynald bíborossága, mivel ő volt az egyetlen botanikus-bíboros. A szaklapok, mint a Saturday Review, a Journal of Botany és Gardeners Chronicle, meglepéssel konstatálják e tényt. „We have known of Bishops in the ranks of botanist, but so far as we know Archbishop Haynald is the first Cardinal botanist.”

Sok kitüntetést kapott, többek között a Szent István-rend nagykeresztjét, hazafias érdemei és fáradhatatlan, emberbaráti működése elismeréséül. A Belgák királya



1. *Astragalus bethlehemiticus* Boiss



2. *Balsamodendron gileadense* KTH
Balsamodendron opobalsamum KTH

a belga kir. Leopold-rend nagykeresztjével lepte meg. Szívesen átengedte herbáriumából a növényeket vizsgálatra. „Bár Haynald maga is rengeteget gyűjtött mind itthon, mind a külföldön és kitűnő növényismerő volt, jelentősége nem florista mivoltában volt, hanem abban, hogy kalocsai herbáriumával és könyvtárával, melyekre roppant összegeket áldozott, a Növénytár mellett egy második központot teremtett. Alig akadt abban az időben magyar botanikus, aki ne élvezte volna védégszeretét és ne használta volna föl tanulmányaihoz páratlan növényismeretét” — írja róla Gombocz Endre. Már pap-növendék korában elkezdte a növénygyűjtést, valószínűleg atyja példájára, kinek szintén volt kis herbárium. Sok botanikust látott el útisegéllyel, és támogatásával sok tanulmány készült. Hazai és külföldi intézetek bizalommal fordulhattak hozzá.

Nagy alapítványokat tett (kb. 5 millió forint értékben.) A Növénytárba került a herbárium és a könyvtára halála után végrendeleti úton. E célból még 1870-ben 12 000 Ft.-os alapítványt is tett. „Ezzel a fejedelmi ajánddal a Nemzeti Múzeum Növénytára megkészszerződött és jórészt ennek a szerencsés körülménynek köszönheti, hogy ettől kezdve addig nem remélt gyors fejlődésnek indult és úgy szakkönyvtára, mint herbárium Európában az első között foglalhat helyet.” Jávorka Sándor (Haynald L. Bot. Közl. 1916. XV.) írja: Haynald „Európai műveltségű, széles látókörű férfi volt, megáldva sokoldalú tehetséggel, ékesszólással.” Szerencsés adománya a sorsnak, hogy az élet bőséges anyagi javai annak a kezére juthattak, aki azokat ismét közvetlenül a kultúra, a köz javára sietett felhasználni.”

Az ő működése közvetlenül és közvetve is jótékony hatást gyakorolt a hazai florisztika fejlődésére.

Haynald híres műve a következő: A szentírás mézgák és gyanták termőnövényei. Erről előadást tartott a Ma-

gyar Tudományos Akadémia ünnepélyes közgyűlésén. (Megjelent Magyar Növényteni Lapok. 1879. III. 177—222. számában.) „...fényes tanúbizonyságát adják alapos szakavatottságának.” Jávorka)

A mű tárgya: I. Ladanum (Lotus)

II. Tragant (Boka-méza)

III. Myrrha

IV. Tömjén

V. Bdellium

VI. Balsam

VII. Mastik (Zahkumolaj)

VIII. Fenyőfa-gyanta

IX. Galbanum: (mézgás gyanta)

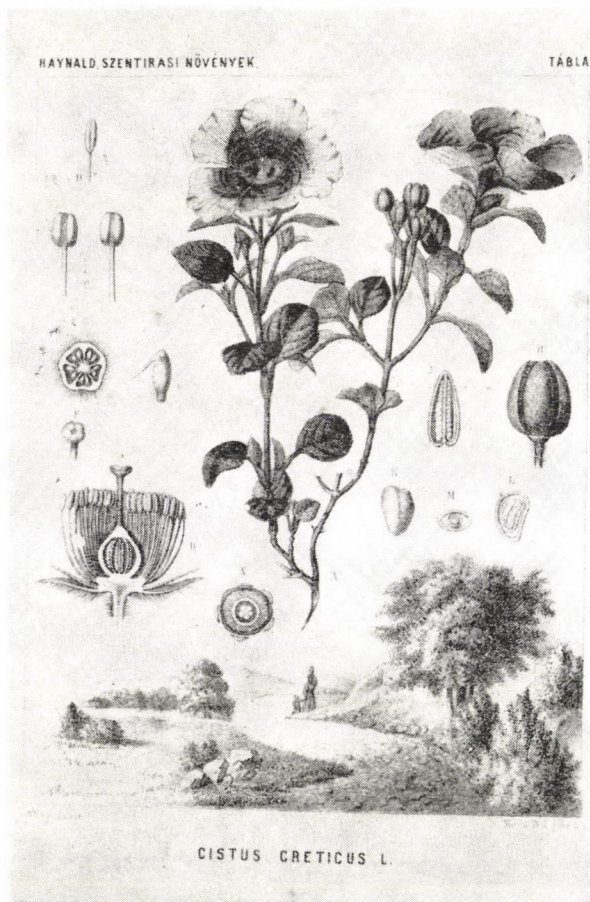
X. Storax (Ókori héber istenszolgálati füstölő)

XI. Pannag

XII. Borostyánkő

XIII. Asphalt (Földmurok)

Haynald írja . . . „fejtegetése azon szent könyvek tökéletesb értelmezését segítik elő, melyeknek az emberiség történetébe mélyen benyúló, korunk szellemi, erkölcsi, társadalmi kifejlődésével és több száz milliók lelki nyugalmaival szoros összeköttetésben levő tartalma még a pozitív hit terén kívül álló gondolkodó észről is tiszteletet követel. Másodszor ama nagy szerep, mely mézgaínknak és gyantáinknak nemünk életében kijutott, miután a legrégebb időktől napjainkig majd áldozat-oltárain mutatá be azokat a vallásos emberiség, majd létét kellemesíté velők a finom érzékiség, majd gyógyverejőkben keresének enyhülést a földkerekség szenvedői.” (M. Növ. Lapok. III. 1879. 178. o.) Végül ezt írja Haynald . . . „mídon a növények jótékony voltát ecsetelem az emberiségre nézve a még éltőkben izzadott gyantáik ismertetése által: akkor el ne hallgassam azon érdemességeket sem, mellyel a lefolyt koroknak növényhullái még a tengerek fenekén és a föld gyomrában is nagy hasznosságú ásványgyanták



3. *Cistus Creticus* L.



4. *Pistacia Lentiscus* L.

képződésére szolgálván, ez által a növényvilágot még sirjaikban is megdicsőítik.” (M. N. L. III. 222. o.)

Fraknoi Vilmos tollából olvashatjuk, hogy a tárgy, a mit feldolgozás végett választott, hozzá minden tekintetben méltó volt, a szentírás szövegében előforduló növények tudományos ismertetése. Ezen célra a saját herbáriuma bő anyagot szolgáltatott. De ezt nem találta elegendőnek. A világ legjobb szakférfiait kérte fel. A bécsi Fenzl, a berlini Ascherson, a dorpai Bunge, a rigai Bahse, a florenci Pareatore és az Afrikában utazó Schweinfurth készségesen szállították neki az anyagokat útbaigazítással.

Ugyanakkor Seboth egy jónevű növényfestő a táblákhoz, melyek a munka szövegének illusztrálására voltak hivatva, serényen dolgozott.

Egyetlen fejezete készült csak el, mely a szentírásban említett mézgák és gyanták termő növényeit ismerteti. Ezt olvasta fel a természettudományi osztályok 1869. április 12-i ülésén. 1894-ben kiadásra került a következő mű könyvalakban: A szentírás mézgák és gyanták termő növényei. Rajzoltattak néhai Haynald Lajos bíboros, kalocsai érsek rendeletére. Budapest. A Magyar Nemzeti Múzeum Növénytani Osztályának tulajdona. 1894. (4 o.) 13 t. 31 cm. M. t. francián is: Des plantes qui fournissent les gommes et les resines mentionnés dans les Livres Saints.

Előszó: „A Magyar Nemzeti Múzeum növénytani osztályának szerencséje van a mellékelt táblákat átvenni. E táblák néhai Bíboros Érsek, Haynald Lajosnak a szentírás mézgák és gyanták termő növényeiről szóló tanulmányához készültek s a növénytani osztálynak, a boldogult botanikai könyvtárával és gyűjteményével együtt jutottak tulajdonába, az örökös akaratából. A tanulmány csonkán maradt és a nagyszámú

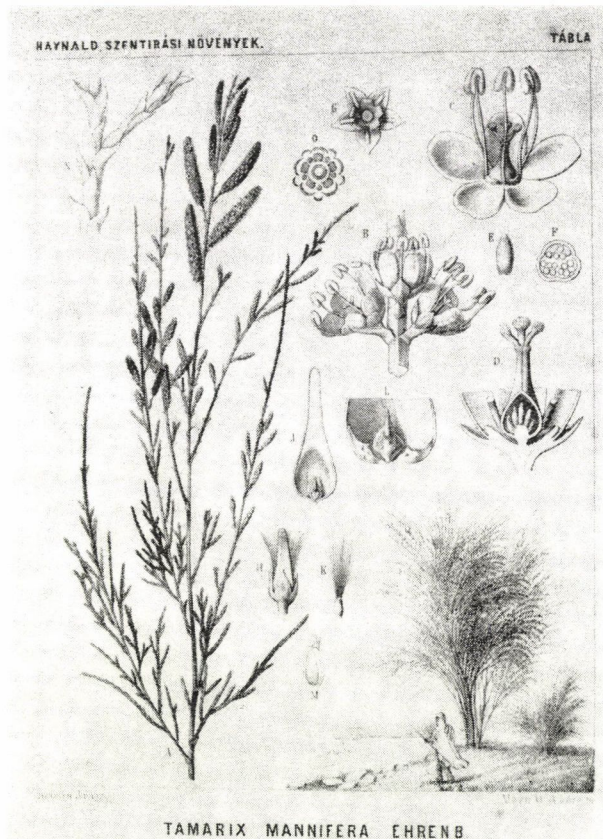
szép, természet után készült képekből csak a mellékeltek rajzoltattak köré, melyeket ezennel kiadunk s tisztelettel felajánlunk. A Magyar Nemzeti Múzeum Növénytani Osztálya.”

Táblák

Cistus Creticus L.
Tamarix mannifera Ehrenb.
Balanites Aegyptiaca Delil.
Balsamodendron Ehrenbergianum B.G.
Balsamodendron Gileadense Kth.
Balsamodendron Opobalsamum Kth.
Boswellia papyrifera Hochst.
Pistacia Lentiscus L.
Astragalus Bethlehemiticus Boiss.
Olea Europaea L.
Ferula erubescens Boiss.
Nardostachys Jatamansi DC.
Styrax officinalis L.
Pinus Halepensis Mill.

A táblákon olvasható: Haynald, Szentírás növények. Seboth J. rajz. Meyn W. A. köré m. A növény neve... Táblák mérete 13×13 cm. A biblikus témájú műalkotások ikonográfiai növényeinek pontosabb azonosításához is nagy segítséget nyújtanak. Igen szépek a táblák. Érdekes, hogy Leonardo egyik gyönyörű windsori rajzán is jól felismerhetően ábrázolta a betlehemi csillagot.

Az említett Seboth Josef, virágfestő, 1814. február 12-én Bécsben született, 1883. április 28-án Grazban halt meg. A bécsi porcelánmanufaktúrában tevékenykedett annak megszüntetéséig. 1859-ben a bécsi botanikai udvari kabinet megbízásából beutazta Szicíliát, Ciprust, Örményországot és Kurdisztánt. 1870-től Grazban tevékenykedett. (H. Fuchs: Die Österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts. 4. k. 1974. Wien Ab. 134. o. Alpenblumen.)



5. *Tamarix Mannifera* Ehrenb.



6. *Pinus Halepensis* Mill.

Haynald Lajos személyével emlékbeszédek, lexikonok, cikkek, kézikönyvek, tanulmányok foglalkoznak napjainkig. Sok fénykép, portré maradt róla. Munkácsy Mihály 1883 telén Párizsban elkészítette arcképét. Amikor a Munkácsy-házaspár először Magyarországra

jött, Kalocsán vendégei voltak, és nagyon jól érezték nála magukat a nagy csendben, a zajos ünnepések közben.

Haynald emléke adományain és művein keresztül mindmáig elevenen él a magyar botanikában.

Dr. Balás Anna

MEGJEGYZÉSEK EGY KRITIKÁHOZ

P. Szűcs Julianna cikke, amelyben a Nemzeti Galéria Mészáros kiállítására kapcsán a korszak jellemzésére, az életmű értékelésére, sőt ártértékelésére vállalkozott, megnyerő stílusa, hangneme miatt kissé megtévesztő. (Népszabadság, 1980. szept. 21.) A művész iránti vonzalmat mutató, hatásos cím, a lendületes expozíció, a drámai aláfestés logikájából következően ugyanis az elemzett munkásság makulátlan elismerését várnánk, ehelyett azonban a helytálló tények és vitatható tanulságok, a téves megállapítások és zavaros következtetések egész sorával lep meg bennünket, s végül nem tudjuk, milyen is hát ez a megméretés.

A kisebb következetlenségek érzékeltetésére vehetjük mindjárt magát a címet: „Tékozló fiú — bűnbánat nélkül.” Szóval egy rendhagyó, egy lázadó tékozló fiú. „Gerince egyenes, arca felháborodott, állása öntudatra vall. ... alig ura a dühének” — mondja a leírás. Később azonban azt olvassuk, hogy ebbe a szoborba — mint a többi korai főműbe — mi csak a későbbi pályaalakulást ismerve vetítjük bele a „forradalmiságot, tántoríthatatlanságot, elkötelezettséget. Ez a plusz a művekből nem kódolható. „Csak” a szobrászi tisztesség, „csak” a progresszív emberszemlélet, „csak” a lényeglátó képesség olvasható ki” belőlük.

Megtudjuk, hogy Mészáros nemzedéke (ha kissé belegondolunk, ide tartoznak például a szocialista képzőművészek csoportjának tagjai, s az irodalomban József Attila is) „nem akart szakítani az apai házirend lényegével”. Jóllehet a cikk megállapítja, hogy Mészáros „rendhagyó eset”, az azonban nem derül ki világosan, hogy miért, hiszen a szerző szerint, „összeszorított foggal” ugyan, de ő is végezte „a ház körüli munkát, az emlékműkészítést, templomdekorálást”, és „hálátlanságában is őrizte az apai ház (azaz a fennálló társadalmi rend) vizuális szokásait”. A szerző az ún. római iskola legjellegzetesebb egyéniségeit említi párhuzamként (az ellenpéldát jelentő Derkovitsól eltekintve másféle művész nevét le sem írja a cikkben) a szerinte hasonló származásra, hasonló indulásra. A gyanútlan olvasó következtetése bízható az lehet, hogy szobrászunk ezek közé tartozik s rendhagyósága velük szemben legfőképpen abban áll, hogy ő, bár „nem is él olyan rosszul”, nem halás, ő emigrál.

E példák után térünk rá a szerzői mondanivaló lényegére. A cikk azt állítja, hogy „Mészáros tíz évbe sűrítendő művészi produkciója és tíz évbe sűrítendő eszmei fejlődése nem hozható olyanformán szinkronba, ahogy az megtehető Derkovits vagy József Attila esetében, és ahogy azt kozmetikázó magyarázatok láttatni kívánják.” Azt állítja továbbá, hogy „Mészáros egész művészi poggyásza, esztétikai világképe, művészetről vallott nézetei meglehetősen alkalmatlanoknak bizonyultak forradalmi osztálytartalmak hordozására és meglehetősen alkalmasnak látszottak az örök emberi értékek felmutatására, a plasztikai gondolat kontinuitásának bizonyítására”. Az agitációs célzatú plakettekről, kisplasztikákról viszont azt olvassuk, hogy „kifejezték a kort és kifejezték az eszmét, de nem tudták kifejezni Mészáros összetéveszthetetlenül saját plasztikai világát”. (Szóval ismét csak következetlenség. Az ugyanis aligha létezik, hogy valamely kortükröző, eszmét hordozó, a szó igaz értelmében vett műalkotás ne fejezze ki egyben az alkotó lényét, egyéniségét, egész valóját.)

Tulajdonképpen ismerős tézisről van szó, noha nem Mészárossal, nem is szobrásszal kapcsolatban hangzottak

el a fentiekhez hasonló vélekedések, vagy mondjuk így: történt hasonló kísérlet valamely életmű megbonthatatlan elemeinek, eszmeiségének és formavilágának szétválasztására. Gondoljunk csak vissza, hányan, hányféleképpen próbálták megmagyarázni, hogy Derkovits műveinek festőisége, szépsége mennyire összeférhetetlen a kifejezni kívánt társadalmi mondanivalóval, s továbbmenve, hogy a festészet maga lényegében mennyire nem fér össze a politikummal.

Művészettörténetírásunk eléggé egyértelműen körvonalazta már a két háború közötti időszak képzőművészetének tendenciáit. Világosan látjuk, hogy viszonylag széles, erős, tekintéllyel rendelkező tábort alkottak a tudatos, sőt elkötelezetten az örök humanizmus, örök szépség jegyében alkotó, a nagy tradíciókat őrző-folytató művészek. Munkásságukat igen nagyra értékeljük. Mi több, arra is kísérlet történt — a szobrászat vonatkozásában —, hogy elfogulatlan látással, tágabb perspektívából szemlélve, szakítva az elsődlegesen tematikai megközelítéssel, kimutassuk a szocialista eszmeiség jelenlétét ezen életművek némelyikében. Hiszen a határ többnyire nem húzható meg élesen. Tudjuk, hogy nagy érték a „művészi tisztesség, a progresszív emberszemlélet, a lényeglátó képesség”, annál is inkább, mivel ezek nélkül nincs, nem lehet forradalmi, elkötelezett művészet sem.

Tisztában vagyunk vele, hogy a kiélezett társadalmi szituációban még a jelzett tendencia és az alapját képező passzív magatartás is oppozíciót jelentett a fennálló rendszerrel szemben. Az ellenállásnak azonban voltak ennél direkter formái, akadtak aktívabb képviselői a művészetben is. A progresszív, szocialista művészetnek széles táborra volt a korszakban. Ahogy Derkovits, úgy Mészáros is ide tartozik, és nem csupán egyes, főleg pályafutása vége felé készült, „a tudatos forradalmárt sejtető, tematikailag elkötelezett” munkáival — mint a cikk mondja —, nem is életének, sorsának alakulása miatt, hanem életművének egészével, jelesül a korszakos fontosságú, tartalommal, formában egyaránt újat képviselő, forradalmi eszmeiségű korai főművekkel is: a Piatl munkással, az Álló parasztfiúval, az Űlő munkással, a Mongol tavasszal, a Tékozló fiúval.

E korai szobrok első bemutatásakor a kritikusok a szobrász bámulatos felkészültségét is kiemelték. Valóban, ilyen értelemben Mészáros szinte nem ismert akadályt. Mindent meg tudott fogalmazni, mindent ki tudott fejezni, amire törekedett, méghozzá verbális szobrászmóddal. Törekvése pedig ez volt: „Művészetemben, képességemhez mérten a legtöbbet akarom kihozni, valóságos, igaz műveket, melyek tényleg az emberek javára szolgálnak, de legelső sorban annak az emberiségnek, aki közül kidobott az élet” — mint maga írta egyik levelében. És ezek nem pusztá szavak, hiszen szobrai mindennél ékeesebben igazolják a hitvallás őszinteségét.

A megkezdett utat — a sok gátló körülmény, a szükség szerű megalkuvások ellenére töretlenül folytatta római éveit, illetve az ezzel egyidőben végzett (nem csupán az azt követő, mint a cikkben olvassuk) földalatti tevékenysége idején is. Gondolkodó proletáraszonyai, Atlétája, Akrobatája, Határnézője, Lázadója — amellet, hogy „szinkronban vannak” a művész eszmei fejlődésével —, egyéb vonatkozásokban is méltón sorakoznak az elődökhöz, hiánytalanul megfelelnek sajátos funkciójuknak, az agitációs célkitűzéseknek, a kisplasztika műfajkiválómainak, ugyanakkor letagadhatatlanul magukon

viselik a szobrász egyéni mintázásának minden jellegzetességét.

A cikk azt állítja, hogy életének ez utóbbi szakaszában Mészáros szobrászata kettészakadt. Egyfelől voltak a felsorolt művek, másfelől pedig „az örök humanizmus jegyében alkotott” szobrok. Ilyen értelmű szakadásról semmiképpen nem beszélhetünk. Mészáros proletárművészetének megkülönböztető s talán legértékesebb sajátossága az, hogy benne jelen van az is, amit — maradjunk ennél — az „örök humanizmus” fogalmával jelezhetünk. Művészetének időbeli, térbeli, sőt osztályszempontú konkrétsága sem a leszűkítést, hanem a kiteljesedést, a mindig érvényes, az örök értékek rangjára emelkedést jelenti. Mészáros művészetét ez a tematikai, tartalmi és „a plasztikai gondolat kontinuitása” értelmében egyaránt érzékelhető teljesség emeli azok fölé is, akik harcostársai voltak a szobrászatban, mert hasonló célkitűzéseket szolgáltak, a munkásosztály ügyének támogatását tekintették feladatuknak, de nem tudtak igaz életet lehelni

szobraikba. Ha munkást ábrázoltak, nem volt ember igazán, tehát nem volt igazában munkás sem. Az *osztály-embert* akarták megjeleníteni, de az *osztály* és az *ember* elszakadt egymástól műveikben, élettelené, szektás jellegűvé, sematikusá téve az ábrázolást.

Meggyőződésem, hogy Mészáros, művészetének lényegét tekintve mégiscsak Derkovits és József Attila mellé állítható. A köztük, illetve életművek között meglevő különbségek mindenekelőtt a más műfaji adottságokból következnek, nem a lényegét, nem a minőséget, nem az eszmeiséget érintik. Tény az is, hogy egyéni életüket tekintve egyikükhöz sem volt kegyes a kor és a sors, de a művek elpusztításában Mészároshoz volt a legkegyetlenebb. Méltó elismertetése ebből fakadóan még a költőnél, a festőnél is nehezebb. Művészetének szocialista eszmeiségét, elkötelezettségét, forradalmiságát azonban a ténylegesen ránkmaradt életmű ismeretében sem vitathatjuk el.

Kontha Sándor

B. BOBROVSZKY IDA: A XVII. SZÁZADI MEZŐVÁROSOK IPARMŰVÉSZETE (KECSKEMÉT, NAGYKÖRÖS, DEBRECEN) AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST 1980.

A 17. sz. történetének kutatása és feldolgozása, az eseményekben gazdag kor, a bonyolult politikai helyzet összefüggéseinek áttekintése egyaránt nehéz feladat. Mindezeknél sokrétebb az időszak iparművészetének története és annak vizsgálata. A török hódítások következményeként kialakult területi, társadalmi, művészeti és művelődési megoszlás, vagy éppen együvé tartozás vizsgálata a magyarországi viszonyokat tekintve, olyan eltérő eredményekhez, specifikumokhoz vezethet, ami jelen kutatási lehetőségeket és módszereket figyelembe véve, összességében még csak meg sem kísérelhető. A 17. századi Magyarország hódoltsági részén, országnyi terület városaiban az iparművészet, a különböző művészetek között hosszú időn keresztül vezető szerepet tölt be, mint azt jelen tanulmányában B. Bobrovsky Ida, számos hiteles forrásra, korábbi közlésre és hitelt érdemlő adatra történő hivatkozással bebizonyította. A szerző nem kis feladatra vállalkozott, amikor a mostohának tekintett, és az értékeihez, társadalmi-történeti jelentőségéhez mérten, kellően nem becsült, nem kutatott és összefüggéseiben még kevésbé értékelt hódoltsági mezővárosok, ún. khasznál városok iparművészetének feldolgozását vállalta.

A 17. századi mezővárosok iparművésze c. dolgozat művészettörténeti — iparművészettörténeti — jelentősége feltétlen indokolja, hogy a művet felépítési rendszerben és tartalmában az áttekintés igényével előbb bemutassuk, majd néhány kérdés részletesebb elemzésével foglalkozzunk.

A bevezető részben, a korábbi szerzők munkássága, a megjelent publikációk kerültek áttekintésre. Elsősorban Zoltai Lajos — bár mennyiségében jelentős, de módszereiben annál vitathatóbb munkáit bírálja a szerző, és arra is rámutat, hogy a kor története, de még inkább művészettörténete — közte az iparművészet — kutatásában igen jelentősek az elmaradások más évszázadok és más területekkel való összehasonlításban.

A lényegében két nagyobb egységben feldolgozott anyag: Két hódoltsági paraszttáros (Kecskemét és Nagykörös a XVII. században), és A tiszántúli metropoliszai (Debrecen és Várad) fejezetei, azokat a legjellemzőbb és számottevőbb helységeket foglalják magukban, amelyek — és ez feltétlen figyelemre méltó — a korábbi évszázadokban alig, vagy csak igen szerény jelentőséggel bírtak, szemben a középkori eredetű városokkal. A történelmi viszonyok következtében ezeknek a településeknek a jelentősége nagymértékben megnövekedett. A 16. sz. közepén bekövetkező hódoltság után, az azzal szinte egyidőben kibontakozó hazai reformáció eszméi a városokban befogadásra találtak, és mint egy másik évszázadon keresztül hathatós támogatást is élveztek. — A korszakban újjáalakuló és részben újtelepülésszerű városok valójában a hódoltság alatt fejlődtek sajátos „mezőváros” formációvá. Ezekben fejlődött ki az ún. paraszttárosi igény, — ahogyan helyesen nemcsak megállapítja a szerző, hanem bizonyítja is. — Ez sajátos iparművészet létrejöttét eredményezte, és a civis polgárság az évtizedek során mecénássá fejlődött. A két hódoltsági központ (Duna—Tisza-köz, Tiszántúl) lakosainak és azok igényeinek, de elsősorban a városoknak a bemutatásával

ismételten feltárja és elemzi azokat az indítékokat, amelyek az iparművészeti kultúra alakulásába és milyenségébe engednek betekintést. — A két terület építkezései a korban alig számottevők. Helyesen nem is építészetről kapunk képet, hiszen nagyobb, összefüggőbb építkezésekről, helyi mesterekről, iskolákról nem maradtak fenn adatok. Helyi tartalmi és stílusi jegyek létrejötte és ki-fejlődése nem vált lehetségessé az építészetben. A szerző által több alkalommal is hangsúlyozott „viszonylagos” nyugalom állandósága ellenére sem volt különösebb igény, de lehetőség sem nagyobb világi vagy egyházi, de még magánjellegű polgári építkezésekre sem. A néhány jelesebb építkezésről fennmaradt feljegyzés, a külföldi utazók leírásából rekonstruált városkép, valóban szerény. — Semmilyen vonatkozásban nem hasonlíthatók a mezővárosok a felvidéki vagy az erdélyi városközpontok, falakkal erősített városok képéhez, de még inkább nem a német, francia vagy németalföldi városokéhoz. Ezek építését ha meg is zavarta német területen a parasztháború, majd a harmincéves háború, a fejlődés töretlenebb és a középkori városmagból fejlődik. Jellemzők a nagyszerű gótikus katedrálisok, városházák és a jómódú kereskedő-polgárok lakóházai. Tovább tekintve a városokon és azok épületein, lakásain belül, ugyancsak egy-egy fejezetben kerülnek bemutatásra a berendezések, a háztartás eszközei és az öltözködés — a viselet — különböző formái. Az igények, amelyek minden vonatkozásban civisek, a korban alacsonyabban helyezkedtek el a klasszikus városi polgárokénál. Magukban hordoznak ugyan számos korábbi középkori jegyet, de ugyanakkor újabb hatások is megfigyelhetők, különösen az öltözködés — a divat — területén. A reformáció puritán-ságára ösztönző intelmei, amelyek számos korabeli zsinat határozatában maradtak fenn, figyelemre méltóan éppen a viselet pompázatosságának, a fényűzésnek mérséklésére intik a civis polgárokat és polgárokat. Ezzel egyidejűleg azonban éppen a polgári gondolkodás, a városi társadalmi hierarchia látható kifejezésére, meg is határozott bizonyos viseleteket. (Bíró, prédikátor, kollégiumi diák stb.) Ezeknek a feltárása, a nagyobb paraszttárosok közösségei, tágabb belső-környezeti igényéből az iparművészet irányában való haladás, célirányos és következetes módszer, amely rávilágít a korról és a témával (iparművészet) foglalkozó korábbi szerzők műveinek számos fogyatékoságára.

A további fejezetek ismételten hiteles forrásokra épülő megállapításokat tartalmaznak. Ezekben mind a két központban előtérben álló ötvösség kerül bemutatásra. Bőséges anyaggal nyújt bizonyítást, hogy miért ez az iparművészeti ágazat fejlődött, miért ennek alakultak ki és működtek virágzó céhszervezetei. — Egyértelműen adódnak a válaszok a városok helyzetéből, a civisek lehetőségeiből, végsősoron társadalmi körülményekből. Ezzel a világi, parasztpolgári igénytel teljesen egyenrangúnak tekinthető az a másik igény, amely az egyházi szer-tartásokat kiszolgáló ötvöstárgyak készítésének irányában mutatkozik meg. — Kortörténeti és egyháztörténeti érdekesség, hogy a nagykorosi templomot egy ideig két felekezet felváltva használja, — nyilván szükségletből. A szertartások alkalmával igénybevett tárgyak-nál és eszközöknél azonban ilyen közös használat kizárt, elő sem fordulhat. Az eklézsiák felszerelése lényeges indíték, elsősorban az ötvöstárgyak és textiliák készítésére,

Ezek rendeltetésüknek megfelelően alapvetően eltérőek a katolikusoknál és a reformátusoknál használtaktól. Az előbbieket szakrális iparművészete talán a kelleténél is halványabban ábrázolt a szerző által. — Ezzel együtt az egész időszakban megfigyelhető a tezaurálás igénye és szüksége, mind az egyházak, a polgárság és a városok vezetői részéről —, éppen a kor viszonylagos nyugalmi állapota következtében. A hódoltsági civispolgár ötvös-tárgyak irányában megmutatkozó igénye nem a korábbi 15–16. századi hagyományokra épült, hanem a 17. században teremtődött. Ez olyan indíték és tény, ami mind a tárgyak típusában, mind azok milyenségében, stílárís megjelenítésében egyaránt meghatározó. Végezetül, nemcsak a társadalmi körülmények, — a tezaurált vagyon-tárgyak gyors elrejtethetősége és menthetősége az indok, hanem az is, hogy az ötvös felszerelését s magát a feldolgozásra váró ezüstöt, aranyat, még gyalogszerrel is könnyen magával viheti bázisájkában. — Más iparoknál, amelyek a korban ismertek, céhek, amelyek működtek, ha nem is maradt fenn azokról csak szórványos adatanyag, és még töredékesebb emléktárgyak, mint az asztalos-, textil- és fazekasipar, hogy csak a legjellemzőbbeket említsük, a felszerelés és a feldolgozandó anyag bizony könnyűszerrel alig szállítható, vagy éppenséggel gyorsan menekíthető, nem tekintve ezen anyagok többnyire szerény értékét. Nem véletlen, hogy a rimaszombati és más közép-felvidéki helységekből — amelyek a 17. században nem esnek hódoltsági területre — szállították az egész korszakon keresztül a fazekasok, a habánok legkülönbözőbb edényeiket Kecskemétre és Nagykőrösre. — E kitekintéssel kívánjuk jobban megvilágítani az ötvösség fejlődését, és egyben utalni arra is, hogy más céhes mesterségek miért nem fejlődtek erőteljesebben, amikor az igények és anyagi lehetőségek azok számára is talán kedvező körülményeket teremthettek volna.

A dolgozatban a központi kutatás és feldolgozás területe a legsokoldalúbban vizsgált és elemzett iparművészeti ág, az ötvösség. Ez mind adatszerűségében, mind fennmaradt jelentős tárgyi emléktárgyak számbavételével egyaránt alkalmat adott a szerzőnek a téma kiaknázására és szintézis létrehozására. A kecskeméti és nagykőrösi ötvösök tevékenységét pontosan névről névre, személyről személyre szólóan, tárgyak során nyomonkövetve vezet végig. A kései reneszánsz hatásokat kifejező alkotók, Cseh György, Tar Illés, K. Ötvös Balázs, Csorcsán Mihály valóban kiemelkedő mesterek. Munkáik bemutatása, az azokról alkotott korábbi vélemények helyesbítése, nagymértékben előmozdítja az eddigi homályos részletek tisztánlátását. — Feltétlen helyes és elismerést érdemlő, hogy nemcsak stílárís megjelenítésben tesz különbséget a török hatások, valamint a barokk díszítőelemek között, hanem konkrétan személyekhez (Tar György, Ötvös Gergely), valamint Somodi István tevékenységéhez kapcsolja azokat. — Nemcsak a debreceni mesterek nagyobb száma, de változatosabb formaadású emléktárgyak az ötvösség teljesebb képének megrajzolását teszi lehetővé. A mesterek működése és hiteles munkáiknak számbavétele során elvégzi a szerző azt a nem csekély feladatot, ami abból származott, hogy korábbi kutatók neveket és mestereket, mesterjegyeket nem egyértelműen vagy nem egészen következetesen határoztak meg. Előbb a Szegedi (ötvös, olasz) Mártonok, majd a két Debreczeni Ötvös János, Miskolci Bálint, végezetül Balyik Miklós, Bari Mihály „BM” jegyeik hovatartozásának és feloldásának érdekében végezték sokoldalú vizsgálata, majd bizonyítása tette lehetővé az új értelmezéseket. Ezeket a szerző az írott források és felkutatott emléktárgyak stílárís és ötvösjegyei alapján sikeresen oldotta meg. A tanulmány legalaposabban kimunkált része természetszerűen az ötvösség, ami a korábbiakban felvetett társadalmi körülményekből származóan is elsőrendű szerepet tölt be a hódoltsági mezővárosok iparművészetében.

Az összefoglalásban elsősorban az ötvösség formai és stílárís fejlődéséről kapunk áttekintést, hiszen ennek tárgyi emléktárgya a lehető legteljesebb mértékben került feldolgozásra. — A valóságnak is megfelelően szerényebb a kép az iparművészet többi területeiről

(bútor, kerámia, textil, viselet), amelyekről többnyire csak hitelt érdemlő források, töredékek és nem tárgyak maradtak fenn korunkra. — A művészettörténész feladata a kutatáson túl nemcsak az anyag rendszerezése, hanem annak éppen művészettörténeti elemzése, társadalmi összefüggések feltárása. Ezt (B. B. I.) megállapításaiban a tapasztalatok leszűrésével a tipológiai fejlődésben, valamint a döntően meghatározó stílárís formában és funkcióban, „a parasztvárosi késő reneszánsz” fogalmában összegezte. Egymagában már ezzel is előmozdítja a művészettörténetünkben meglevő fehér foltok felszámolását. A fejlődés vonalát követve a szerző rámutat a csak nyomokban fellelhető itáliai reneszánsz emlékeire, sajátos hazai motívumvilág alkalmazására, ugyanúgy, mint a korszak vége felé a barokk egyes motívum-elemeiben való megjelenésére, vagy Cseh Györgynél a gótikus formák kései felvillanására. Helyesen foglal állást végül, amikor megállapítja, „hogy a parasztvárosok késő reneszánsz iparművészete az erdélyi művészet impozáns vonulatához áll legközelebb, genealógiája, stílusa erdélyi igazodást mutat”. A kor egyik leginkább haladást előrevívó, minden réteget egyaránt érintő eszméje a reformáció, szemben az egyre erősödő és nem hatás nélkül maradó ellenreformáció rekatolizáló törekvéseivel. A reformáció haladói jellegével a civis városokban előmozdítja a reneszánsz ilyen irányú továbbfejlődésének és nem továbbélésének. A hódoltsági városok civispolgárai mint mecénások nem a továbbélés vagy továbbéltetés kifejezői, hanem új társadalmi és azon belül művelődési viszonyok alakítói.

A feldolgozást ez alkalommal nem kiegészíti, hanem annak bizonyítását teszi lehetővé az adattár, amelyben széles körűtekintéssel 71 ötvös adatai kerültek közlésre. A korábbi adatok szövegben vitatott, majd helyesbített közlése, a tárgyak meghatározása filológiai pontosságú. A dolgozat újabb forrásértékű adatanyaggal gazdagítja a 17. századi Magyarország, azon belül konkrétan a hódoltsági területek mezővárosainak iparművészettörténetét.

*

A 17. századi mezővárosok iparművészete c. tanulmány első olyan tudományos rendszerező kutatás alapján készült feldolgozás, amely a hazai iparművészet ez ideig hiányzó századának történetét foglalja magába. A szerző, amikor ezt célul tűzte maga elé, számos korábban kialakult, de jelenkorig ható tudományos nézetet, feltételezést talált magától szemben. A hódoltsági területek képművészetét és iparművészetét a korábbi szerzők lényegesen szerényebb értékűnek tekintették, mint az erdélyi és a felvidéki részeket. Természetesen következett ez a feltételezés abból, hogy számos forrás nem került felkutatásra. A hódoltsági részek története is általában negatívabban került megítélésre. A korábban megjelent publikációkból — mint már előbb megjegyeztük — elemző, értékelő bírálat után kerültek az adatok érdemben felhasználásra. A legtöbb mű inkább olyan összefoglalás, speciális részkutatás, adatközlés, amelyben szerényen kaptak helyet az iparművészeti adatok. A csatolt irodalomjegyzékben szereplő művek áttekintése elegendő annak megállapításához, hogy a korszak iparművészettörténetével érdemben foglalkozó művek bizony 80–90 esztendővel ezelőtt készültek. Az újabbak is, mint Majlát Jolán, Csobán Endre, Zoltai Lajos, B. Oberschall Magda, Kőszeghy Elemér munkái, negyven–ötven esztendővel előbb jelentek meg. — A szerző ezek adatainak kontrolljával már jelentős mértékben gazdagította és hitelesítette a kor képét, ugyanakkor élt a lehetőséggel, hogy a valóban forrásértékű adatokat művében felhasználja.

A mezővárosok iparművészettörténetének kutatása magában véve is merész vállalkozás, amennyiben azok jellege, belső társadalmi szerkezete, az igény, a termelés, a gazdasági élet alapjaiban eltérő a régebbi városokétól. Azok gazdasági tevékenységének évszázadokon keresztül, és még a 17. században is a kézműves céhesipar a meghatározója. Mégis bizonyítást nyert, hogy nemcsak mint „mezővárosok” (Kecskemét, Nagykőrös, Debrecen) és

azok civispolgárai voltak képesek iparművészet iránti alapot és igényt teremteni és azt kielégíteni, hanem még sajátos helyzetük ellenére is virágzóvá és értéket hordozóvá fejlesztették azt. Itt tartozunk ismételtlen megemlíteni, hogy a szerzőnek módszert kellett alakítani mind a kutatáshoz, mind a feldolgozáshoz, mert ilyen jellegű tudományos feldolgozás és eredmény a korból, de más korból sem ismeretes. A tárgyalt városokban dolgozó céhes mesterek, különösen az ötvösök történetének és tevékenységüknek során egyértelműen világossá vált, hogy a városok vonzáskörében levő kisebb nagyobb települések, falvak református gyülekezeteinek, jómódú polgárainak, gazdáinak környezetében levő tárgyak a nagyobb központok — városok —, mestereinek műhelyeiből kerültek ki. A szerző, — helyesen — tartózkodik általánosításoktól, de szabad legyen nekünk megállapítani, hogy a Duna—Tisza közének középső részén és a Tiszántúlon levő iparművészetről is hitelesebb kép rajzolható a dolgozat nyomán. A Dunától keletre, az erdélyi részekig országnyi terület (Dunapataj, Tószeg, Tiszakécske, Gyöngyös, Váncsod, Téglás, Sárretudvar stb.) kisebb helyiségeinek, ha csak az ötvösség köréből is, de iparművészeti igényről szerezhetünk adatokat, nem túlozva ez által, — a hódoltság területének jelentős részéről. A feldolgozott városok ötvössége ebben a vonatkozásban feltétlen igénykelt és izlés-kisugárzó.

Lényegesnek tekintjük továbbá, a terület szakrális és profán iparművészete arányainak érzékeltetését. A nagy gonddal válogatott illusztrációban szükségszerűen a szakrális tárgyak, vagy olyan funkciókat is ellátók kerültek előtérbe. Bizonyított, hogy az ilyenek hordozói a művészetnek, megtestesítői a társadalom civispolgár igényének, amelyben nemcsak az adott viszonyok lehetőségei fejeződnek ki, hanem — helyesen az összefoglalóban is kiemelten — a reneszánsz kései hagyományai, pontosabban a reneszánsz 17. századi sajátos civisvárosi megnyilvánulásai. Az a gazdag forrásanyag, amit a szerző a hagyatékokkal kapcsolatban felvonultat, egyértelműen bizonyítja annak, hogy számosan becses használati ezüstjeiket, ékszerüket, felszerelési tárgyaikat hagyatkozták a gyülekezetekre, vagy készítettettek ilyeneket azok számára. Az értékelés helytállósága egyértelmű a városok és az említett kisebb települések vonatkozásában, s a történelem mostohaasága, hogy csak töredékeiben maradtak fenn tárgyak a mesterektől és az egész kor iparművészetéből.

A jelentős kutatási eredmények összességéből kialakított stílárius művészeti képből a reneszánsz kései megjelenése, annak forma- és motívumvilága szerves tartozéka annak a szellemi és irodalmi, végsősoron összességében művelődési tevékenységnek, ami a hódoltság mezővárosokban a század folyamán kialakult. A korszak utolsó évtizedeinek történelmi változásai egyre inkább éreztetik hatásukat az iparművészet fejlődésében és törnek rést a homogénnek tekinthető civispolgári iparművészet különböző ágazataiban, köztük az ötvösségben, és adnak helyet a barokk törekvéseknek.

A dolgozatot ez esetben nem kiegészítik a jegyzetek, az adattár és a módszeresen válogatott és csoportosított irodalom, a 13 képmelléklet, — hanem teljessé tesz. Olyan korszerű feldolgozás ez, amely a szaktudományban feltétlen elismerést érdemlő. Módszeres összegezése a korábbi kutatások eredményeinek, B. Bobrovsky Ida széles körű tudományos kutatómunkájának, szintetizáló törekvéseinek.

Az Akadémiai Kiadó gondozásában megjelent kötet tipográfiája gondos munka, amely méltó keretbe foglalja a jelentős kutatási eredményeket.

Molnár László

EDIT POGÁNY-BALÁS: *The Influence of Rome's Antique Monumental Sculptures on the Great Masters of the Renaissance.* Akadémiai Kiadó Budapest, 1980. 115. old., 263 kép

Pogány-Balás Edit műve már címében oly tárgyat ígér, amely a reneszánsz és az antik művészeti kutatás számára egyaránt a legigényesebbek közül való. Szerző

megelőzően is alaposan jelezte ilyenirányú érdeklődését (Kolozsvári Márton és György Szent György szobrának antik előképéről, Műv. Tört. Ért. 1975. 1.; Mantegna metszeteinek antik szoborelőképei, uo. 1976. 4.; Antik előképekkel kapcsolatos alkotásmódszerbeli kérdések Rubens-műveknél, uo. 1978. 1.) On the Problems of the antique Archetype of Mantegna's and Dürer's. Acta Hist. Art. 1971. 1—2. A jelen művében közreadottak kandidátusi értekezésének is témája.

Hogy éppen kivételes hazai reneszánsz múltunk adott-ságai nyomán mennyire jelentős az ilyen jellegű, amellettszélesebb, egyetemesebb sodrú téma, arról már a tudományos fokozata vitája során meggyőződhattunk. A reneszánsz műalkotások ókori előképeinek feltárása kultúránk kulcskérdései közül valók; igen-igen jóleső, hogy a tán elsőként Pasteiner Gy. által már felismert nagy reneszánsz örökségünk, egyúttal kultúrkötelezettségeink nyomában ilyen szinten jelentkezhettünk a nemzetközi kutatás áramkörében. Az antikvitás hatásainak a reneszánszban megvalósult témabeli, ikonográfiai, stílus, kifejezés, idea-beli megnyilvánulásait a Villaniak, Raffaello, Dolce, Vasari és sokan mások, sokféleképpen felvetették; sőt id. Plinius, Vitruvius, Quintilianus művészeti nézetei valamiképpen mindig is továbbéltek; a reneszánszban sokszor már csak felújultak. Az igazat kérdések: minő módon, mértékben, teljesebb tudatossággal vagy áttételesebb inspirációkkal érvényesültek az ókori művészet akkor ismert emlékei a reneszánsz alkotói tevékenységében.

P. Balás Edit műve az utóbbi évszázad művészettörténet kutatásának világában is jelentős tett. Két nagyobb fejezete Michelangelo és Leonardo csatakartonjainak problematikáját vizsgálja. A Monte Cavallo alakjai, de azoknak az emlékeknek a hatása és történeti sorsa elemzése fő témái, amelyek a reneszánszra oly sokrétű hatással volt (a Spinario, Zingora, Laokoon, császárszobrok, Dioscurok, a bronzfarkas, Camillus, Belvederei tiszó etc.) Az egyes alakok vizsgálata során az ókori előképeket, a lehetséges közvetítő művek láncolatait követi. Képsor képsorra következik; a II. fejezetben Mantegna ókori előképei vizsgálatánál is a Monte Cavallo problemaikája a főmotívum, de helyt kapnak az ókori előképek között a tengeri jelenetek, a Venus Felix vatikáni szarkofág, a belvederei torzó is. A tengeri istenek küzdelmének alakjai között a quattrocento folyamán (a középkorban is!) igen szem előtt volt tövishúzó is felbukkan előzményként (Rézsűnkörül e témánál a nagyszámú antik tengeri thyazosz-emlék között szélesebben kutatnánk). A vizsgálódások módszeréből csupán példaképpen említve: Mantegna—M. Raimondi—Raffaello—Tiziano —, ez az Égi és földi szerelem ülő nőalakja tartásával — vonalán derít fel összefüggéseket. Felmerülnek az előzmény szálak között J. Fellini, G. da Fabriano nyomán Pisanello vázlatkönyvei, Dürer jegyzetelése; az I. appendixben Mantegna elpusztult, csupán leírásokból ismeretes Krisztus kereszteléseinek a forrásait keresi vissza. Pisanello — Masolini motívumelőzmények után majd Raffaello. Rubens és Poussin inspiratív forrásává lett a ma számára már ismeretlen mű. Eltűnt, vagy fennmaradt, igen hatékony sorsú művek elemzése után majd rövid történelmi képsor táruul Zsigmond koráról. Branda Castiglione és VIII. Palaiologosz János Magyarországi találkozása Masolini posztbizáncius vonásainak már Schmarchow óta felvázolt háttere mögöttese a kereszténységnek a török elleni összefogást célzó egyházegyesítő Palaiologosz politikai aktivitással, Európai nagypolitika, valláspolitikai, tervezett törökellenes összefogások talán túl messze vezető hatásainak keresése visz P. della Francesca Krisztus keresztelése műve kérdéseire, amelynél a Monte Cavallo Dioscurjai ismét előtűnnek.

A II. appendix Raffaello és Marcantonio Raimondi betlehemi gyermekgyilkosság kompozíciós kapcsolatairól szólva, a Constantinus diadalív — Brunelleschi Izsák feláldozása — Mantegna — etc. motívumsorok vonalán halad. Részünkről megjegyeznénk, hogy a betlehemi gyermekgyilkosság képszerkezetek vonásai és részjelenetek mögött, amelyek igen széles körben mutatnak valóban feltűnő rokonvonásokat, a Marcus Aurelius oszlop dom-

borműveinek háborús rémjelenetei az egyik ismert antik főforrás.

Az Excursusban Dürer egyik antik előzményképét tárgyalva, már többen, Panofky is felismerték az Ádám és Éva tárgynál a férfi alakjában a Belvederei Apollót; kapcsolat áll fenn ugyanakkor a M. Cavallo Dioscurja — Mantegna Bacchanáliája — Ádám vonalán is. Dürer zsenije átkomponálásai során az ókori motívumokat újszerű, nagyobb jelentéstartalmakként elevenítette fel.

Egy-egy érdekes vonatkozás-csoportot említve csupán, a hazai kapcsolatok miatt is kiemelkedő a Verrocchio műhelyéből ismeretes ókori sisakos hadvezérpár (Alexandrosz-Dareiosz, Scipio-Hannibal), amelyek sorában majd ötödikként Pollaiuolo követőjeként műve, II. Mohammed portréja is feltűnt. Azonban nem csupán Vayer L. de Holl I. is gazdagította e sort, éspedig hazai reneszánsz emlékek a budai Várpalotából. A típust mesztérétől Leonardo is átvette 1478 táján, és a Colleoni sisakos főjének előképe is itt kereshető. Egybevetve mindezeket úgy tűnik: a quattrocento említett korai vázlatkönyvei, majd Mantegna metszetei áradtak szét a XVI. sz. nagyjai számára. A témacsoportban, amellyel a nemzetközi kutatás is igen sokrétűen foglalkozott és teszi ezt a jelenben is. P. Balás Edit műve hazai viszonylatban a legjelentősebb és ókori részismereteket is ugyancsak igénylő alkotási módjai mellett másféle lényeges kérdést is érint, azt ti.: vajon lehetséges-e a reneszánsz művészetnek, és művészettörténetés részéről a tudósi archaeológia területei felől is közelítő, sőt mondhatnók, onnan is bekerítő kutatása, vizsgálata? E könyv meggyőzhet arról, hogy a régészet rezervátumába esőnek vélt tájak felőli komplex egybevetések minő lehetőségeket tartogatnak a művészettörténeti munkálkodás számára. Szerző emellett az adottságok következtében eleve lemondott a szélesebb körű tematikai kereséskről; a szorosabban vett kifejezőmódokra, formaképzésekre szűkíti mondanivalóit. Nyilvánvaló, hogy a monumentális lehetőségű kérdés özőn a jövőben is összefoglaló inkább, sommázó módokon tárható fel, részünkről akár eredet—kapcsolat-sémákkal történő rajzos ábrázolásmódokat is el tudnók képzelni. A mű gazdag jegyzetelése a nemzetközi kutatás irodalmának komoly tanulmányozását mutatja.

Kiss Ákos

I. KOVÁSZNAI VIKTÓRIA, Czinder Antal

1980-ban jelent meg a Képzőművészeti Alap Kiadó-vállalatának „Mai Magyar Művészet” sorozatában I. Kovásznai Viktória Czinder Antaltól írt kismonográfiája. A nyomdai megjelenését tekintve szerencsés, izléses kiadvány részletesen foglalkozik a művész munkásságával, melynek ismertetését, értékelését a művész kiállításainak jegyzéke és bibliográfia egészíti ki. A szobrászról alkotott képet teljessé teszi a szöveg közé tördelt tizenöt fekete-fehér reprodukció, majd a kötet végén elhelyezett tizenhat színes tábla. Mai képzőművészetünket bemutató sorozat most egy újabb figyelemreméltót kötettel lett teljesebb. A borítón a kék mezőben úszó vitorlásérem („Kolumbusz”) mintha egy kellemes utazásra invitálná az olvasót. A könyv fedelének illusztrációja maradéktalanul elérte célját, felkeltette a figyelmet, az érdeklődést belső mondandója számára. A Kiadó-vállalatot külön is dicséret illeti meg azért, hogy rendszeressé tette a plasztikai alkotások színesen történő közlését, és így tudatosította a közönségben, hogy a színhatás a szobrok esztétikai értékéhez éppen úgy hozzá tartozik, mint a festményekéhez.

A szerző tanulmányában a modern magyar éremművészet és szobrászat egyik immár mesterré lett fiatal képviselőjét és művészetét dolgozza fel, jellemezte olvasmányos módon. Sikertült az olvasóhoz közel hoznia a szobrászt, szinte elviszi a művész műhelyébe az érdeklődőt. Ezt úgy éri el, hogy felidézi az egyes munkafolyamatokat, meghatározza alkotótevékenységének a fejlődési szakaszait. Czinder Antal annak a nemzedéknek a szobrásza, amelyik a közelmúltban felfrissítette éremművészetünket, újra hangszerelte. Ez a generáció kiszélesítette az éremműfaj határait, a tenyérnyi plasztikai felületen az egész

világról képes vallani, gondolatait, tapasztalatait, élményeit, mindennapjainak környezetét hiánytalanul megjeleníteni. Vitathatatlan érdeme az érem új tartalmi és formai kialakítása. Mindezt úgy hajtotta végre, hogy a hagyományok tiszteletéről nem mondott le. Elismerete, méltányolta az elődöket, de nem vált követőjévé.

A magyar éremművészet Ferenczy Istvántól számítva, kezdetben ugyan lassabban, de a múlt század végétől ütemesen fejlődött. Beck Ö. Fülöp munkásságával pedig nagy lendületet vett a kibontakozása. A két világháború közötti időszakban az érmészkesedés szobrászaink egyik, meg lehetőségek szűkös megélhetési forrása lett. Az éremmel rendelők kívánságait ugyan figyelembe kellett venniük, de már ez idő tájt is éltek a művészi formálás szabadságával. Igaz, ez a lehetőség eléggé korlátozottnak bizonyult, csupán az érmék hátlapján érvényesíthették törekvéseiket, alkothattak kötetlenebbül. Az egyéni hajlam, sajátos hangvétel szép eredményeivel találkozunk már e korszak éremanyagában is, ha figyelmesen szemléljük a hátlapokat, a revers-eket. Nem véletlen, hogy a hatvanas évek elejére esik a magyar éremművészet történetében a kifejezés eszközeinek a nemes váltása, hiszen ekkor már a megrendelők szigora is elvült, művészeink megélhetési gondjai nagyjából rendeződtek. Alkotóink szabadabban hódolhattak művészi elképzeléseiknek, nemzetközi kapcsolataink is szorosabbá váltak, mód nyílt új hazai és külföldi fórumokon a műfaj eredményeinek számbavételére. Most, hogy már néhány év távlatából tekinthetünk vissza az 1977-ben rendezett budapesti FIDEM Kongresszus sikerére, azon belül is a magyar részvétel szakmai jelentőségére, azt tapasztalhatjuk, hogy érmészeink — egyetemes mértékkel mérve — rangos helyet vívtak ki maguknak határainkon túl is.

Amint az a két évenként, újabban négy évenként a Műcsarnokban rendezett kisplasztikai seregszemlén is látható volt, a magyar szobrászok kisplasztikáit a legjobbak között minősítik a nemzetközi zsűrik. Karakteres arculatukat, megbízható érettségüket érdemes vizsgálat tárgyává tenni e műfaj történetének általános menetében. Már a két háború között világszerte feltűnt a magyar kisplasztika gazdagsága; kényszerű felvirágzását előkelő nemzetközi díjak fémjelézték, mindenekelőtt az 1937-es párizsi világkiállításon, ahol a bíráló bizottság tagjai közül Maillol és Despiau nyilatkozott a magyar anyagról. Nem csökkenti az elismerés értékét az, hogy hazánkban a kisméretű szobrok létrehozója tulajdonképpen a szegénység volt. Ugyanis nagyobb számú megrendelés hiányában a szobrászok — az anyagi nehézségek miatt — csak szerényebb megoldásokat választhattak, s így kénytelen-kelletlen meg kellett teremteniük a kisplasztikának megfelelő műfaji sajátosságokat, melyekhez igazodva a művek bronzba öntését is vállalni tudták. A kisméretű szobrok remek sora született akkoriban. Gondoljunk csak Vedres Márk, Bokros Birman Dezső, Ferenczy Béni, Mécsáros László, Goldman György, Vilt Tibor, Pátzay Pál, Mikus Sándor, Kerényi Jenő, Szandai Sándor, Tar István, Andrassy Kurta János, Szabó Iván és mások kisplasztikáira. Szobrászaink annyira megkedvelték a kis szobrok mintázását, hogy arról a felszabadulás után sem mondtak le, amikor mind gyakrabban megbízták őket monumentális feladatok elvégzésével is. A fiatalok már mestereik műtermében, kiállításainkon, a művészeti közélet nyilvánosságára előtt rendszeresen, sűrűn találkoztak kisplasztikákkal, a kisplasztika műfaji problémáival. De ezekben a szobrokban inkább a mozdulatok, az emberi test arányai, tevékenységének a jellemzői kaptak hangsúlyozott szerepet. Mostanában viszont főként a helyzetkép, a szituáció kifejezése iránt érdeklődnek az alkotók. A társasviszonyok, a környezethez fűződő kapcsolatok, a tárgyak, eszmék, emberek közötti formai, téri, átvitt értelmű feszültségek szolgáltatják a plasztikai alakítás tárgykörét. Így a hagyományos kisplasztikai témáktól — amelyek már az antikvitás idején, majd a reneszánszban is kedveltek voltak — művészeink átpártoltak az egzisztenciális aktualitásokhoz. Többnyire az érzelmi változások, a filozófiai, társadalmi kérdések, a tartós hangulatok és a szokatlan állapotok kifejezése foglalkoztatja napjaink kisplasztikusait.

L. Kovásznai Viktória elmélyülten jellemzi Czinder Antal művészetét, plasztikai kezdeményezéseiről, izgalmas ötleteiről találó jellemzést ad. Bemutatásában oly módon koncentrálna a művészre, hogy közben a különböző szellemi áramlatokhoz fűződő művészi törekvéseket is elemzi, egyúttal érzékelteti a korszakváltással összefüggő jelenségeket, de tisztán felfejti azokat a szálakat is, amelyek Czinder Antalt mestereihez, elődeihez kötik. A szerző mindazt az egyéni ízt, alkotói különösséget finoman feltárja, ami kimondottan Czinder Antal leleménye, de mindezt olyan körültekintően teszi, hogy nem szakítja el környezetétől, az előzményektől. Az alkotás folyamatában pontosan megrajzolja a művész fejlődésének egymás után következő korszakait. Megismerhetjük hogyan, miként haladja meg egymás után a maga által korábban ki-

tűzött célokat. Az amorf éremforma, a festői gondolkodás, a sík és a tér viszonylatainak kérdése, a dekoratív tendencia hogyan bonyolódik éremművészetében egymás után, olykor egyszerre, együttesen egymással. Kormeghatározó szobrai miképpen izülnék életművéhez, a feladatok, a lehetőségek és elképzelései hogyan alakítják plasztikai tevékenységét. Milyen helyet foglal el munkái között a rajz, mikor és miért van szüksége erre a kifejezési formára? Az érzéketes, pontos műelemzés kiemelhető erénye a könyvnek. Az alkotások plasztikus leírása, tartalmi magyarázata, formai analízise a szerzőnek kitűnő alkalom arra, hogy Czinder Antal művészetét, hivatása teljesítésének az értelmezését megismertesse az olvasóval.

N. Pénzes Éva

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

ЭДИТ, ПОГАНЬ-БАЛАШ:	Битва Ангиари. Классические инспирации в композиции Леонардо	193
ОЛИВЕР, ШОПРОНЫ:	Трансильванский изразец с замком	210

ИССЛЕДОВАНИЯ

ИМРЕ, КАТОНА:	Шованка и венгерское стекло на рубеже столетия	237
ЛАСЛО, ВЕРЕШ:	Стекла Шованки в музее имени Отто Герман в городе Мишколц	249

ДОКУМЕНТАЦИЯ

МИКЛОШ, ЛОШОНЦИ:	Предки Чонтвари (Серия ориенталистики Ф. Перлберга)	252
ЙОЖЕФ, ЛАКАТОШ:	Вслед за Чонтвари на берегу Тиссы	255
ЕНЕ, МУРАДИН:	Историческое табло о свободе ума	259
АННА, БАЛАШ:	Воспоминание о произведении Лайоша Хайналда с заглавием: Пестики мастик и смоль в библии	263
ШАНДОР, КОНТА:	Замечания к критику	266

ОБЗОР КНИГИ

Рецензия Ласло Молнара:	Ида Б. Бобровски: Художественное ремесло городков в 17-ом веке Будапешт, Академии Издательство	268
Рецензия А. Киша:	Э. Поганья-Балаша: The influence of Rome's Antique Monomental Sculptures on the Great Masters of the Renaissance. 1980. Будапешт, Академии Издательство	270
Рецензия Е. Н. Пензеша:	Виктория Л. Коваснаи: Антал Циндер 1980. Будапешт Издательство Художественного Фонда	271

Ára: 70 Ft

Előfizetés egy évre: 140 Ft

INDEX: 25.603
ISSN 0027—5247

TABLES DES MATIERES

É T U D E S

EDIT, POGÁNY-BALÁS:	La bataille d'Anghiari. Inspiration classiques dans la composition de Léonardo	193
OLIVÉR, SOPRONI:	Une brique de faïence de Transsylvanie avec un chateau de fort	210

R E C H E R C H E S

IMRE, KATONA:	Sovánska et la bouteille hongroise au tournant du siècle	237
LÁSZLÓ, VERES:	Les bouteilles de Sovánka au musée de Otto Herman à Miskolc	249

D O C U M E N T A T I O N

MIKLÓS, LOSONCI:	Les précurseurs de Csontváry (La série d'orient de F. Perlberg)	252
JÓZSEF, LAKATOS:	A la suite de Csontváry le long du fleuve de Tisza	255
JENŐ, MURADIN:	Tableau historique sur la liberté de l'esprit	259
ANNA, BALÁS:	Mémoire sur l'oeuvre de Lajos Haynald intitulé: Des plantes fournissent les gommés et les résines mentionnés dans les Livres Saints	263
SÁNDOR, KONTHA:	Remarques a une critique	266

R E V U E D E S L I V R E S

László Molnár:	Ida B. Bobrovszki: Arts décoratifs des bourgs au 17 ^e siècle Budapest, 1980. Akadémiai Kiadó	268
Ákos, Kiss:	Mme Edit Pogány-Balás: The Influence of Rome's Antique Monomental Sculptures on the Great Masters of the Renaissance, Budapest, 1980. Akadémiai Kiadó	270
Mme Éva, N. Péntes:	L. Kovásznai Viktória: Czinder Antal, Budapest, 1980. Képzőművészeti Alap Kiadó	271

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (PKHI 1900 Budapest V., Józsefnádor tér 1.) közvetlenül vagy postaltalványon, valamint átutalással a PKHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányonként beszerezhető az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 140 Ft

1 szám ára: 35 Ft

Index szám: 25.603

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Pf. 149.